



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Współczynnik sztuki : polska poezja awangardowa i postawangardowa między autonomią a zaangażowaniem

Author: Alina Świeściak

Citation style: Świeściak Alina. (2019). Współczynnik sztuki : polska poezja awangardowa i postawangardowa między autonomią a zaangażowaniem. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.



Wydanie książki dofinansowane ze środków Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Książka udostępniona w otwartym dostępie na podstawie umowy między Uniwersytetem Śląskim a wydawcą. Książkę możesz pobierać z Repozytorium Uniwersytetu Śląskiego i korzystać z niej w ramach dozwolonego użytku. Aby móc umieścić pliki książki na innym serwerze, musisz uzyskać zgodę wydawcy (możesz jednak zamieszczać linki do książki na serwerze Repozytorium Uniwersytetu Śląskiego).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego

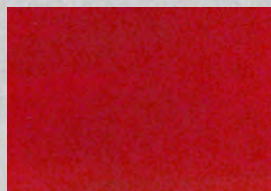


Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

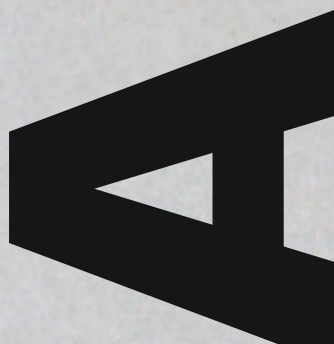
ALINA ŚWIEŚCIAK

WSPÓŁCZYNNIK SZTUKI

**Polska poezja
awangardowa
i postawangardowa
między autonomią
a zaangażowaniem**



**Wydawnictwo
Uniwersytetu
Jagiellońskiego**





ALINA ŚWIEŚCIAK

WSPÓŁCZYNNIK SZTUKI

**Polska poezja
awangardowa
i postawangardowa
między autonomią
a zaangażowaniem**





Awangarda/rewizje to seria wydawnicza Ośrodka Badań nad Awangardą działającego przy Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prezentuje ona prace z zakresu studiów nad dwudziestowieczną awangardą europejską rozumianą jako fenomen estetyczny, artystyczny, kulturowy i społeczny. W składających się na kolejne tomy monografiach, pracach zbiorowych i przekładach staramy się przybliżyć czytelnikom najbardziej inspirujące propozycje teoretyczne, nowe interpretacje tekstów i koncepcji awangardowych. Wydając zaś teksty źródłowe w krytycznych opracowaniach, chcemy zwrócić uwagę na mniej znane lub domagające się ponownego odkrycia oblicze literatury eksperymentalnej. Szczególnie istotne pozostają też dla nas dzieje i specyfika awangard Europy Środkowej i Wschodniej. Dzięki rewizji ugruntowanych narracji historycznoliterackich oraz historyczno-kulturowych rozwijamy wielowątkową i wieloaspektową opowieść o jednym z najważniejszych i – paradoksalnie – najtrwalszych zjawisk sztuki dwudziestowiecznej.



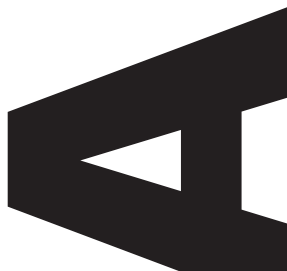
ALINA ŚWIEŚCIAK

WSPÓŁCZYNNIK SZTUKI

**Polska poezja
awangardowa
i postawangardowa
między autonomią
a zaangażowaniem**



**Wydawnictwo
Uniwersytetu
Jagiellońskiego**





Seria: awangarda/rewizje

Rada naukowa serii

Edward Balcerzan, Maria Delaperrière, Jarosław Fazan, Agnieszka Karpowicz, Julian Kornhauser

Komitet redakcyjny

Iwona Boruszkowska, Michalina Kmicik, Jakub Kornhauser, Małgorzata Szumna

Recenzenci

prof. dr hab. Grzegorz Dziamski

prof. dr hab. Tomasz Mizerkiewicz

Projekt okładki

Anna Sadowska

Publikacja sfinansowana przez Uniwersytet Śląski w Katowicach



© Copyright by Alina Świeściak & Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Wydanie I, Kraków 2019
All rights reserved

Niniejszy utwór ani żaden jego fragment nie może być reprodukowany, przetwarzany i rozpowszechniany w jakikolwiek sposób za pomocą urządzeń elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych oraz nie może być przechowywany w żadnym systemie informatycznym bez uprzedniej pisemnej zgody Wydawcy.

ISBN 978-83-233-4642-5

ISBN 978-83-233-9982-7 (e-book)



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
JAGIELLOŃSKIEGO

www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 12-663-23-80, tel./fax 12-663-23-83

Dystrybucja: tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98

tel. kom. 506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl

Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325



Spis treści

MIĘDZY AUTONOMIĄ A ZAANGAŻOWANIEM / 9

Od Kanta do Rancière'a / 10

Awangarda pomiędzy autonomią a zaangażowaniem / 15

Od Przybosia do Podgórnego i Pawlickiej / 20

POEZJA JAKO „NIEUSTAJĄCE REWOLUCJONIZOWANIE WYOBRAŹNI”. O PISMACH JULIANA PRZYBOSIA / 23

„Nowa autonomia” / 25

Przyboś i estetyczny reżim sztuki / 29

OD KAPŁANA DO REWOLUCJONISTY.

O AWANGARDOWYCH TOMACH JULIANA PRZYBOSIA / 35

Produktywistyczny kapłan / 38

Artysta w „roboczym kręgu” / 46

Poeta pracy / 48

Rewolucjonista / 50

„KOCHAJCIE ELEKTRYCZNE MASZyny”. NATUROKULTURA TYTUSA CZYŻEWSKIEGO / 57

Stawanie się maszyną / 59

Stawanie się zwierzęciem / 64

Stawanie się rośliną / 70

CZŁOWIEK ESTETYCZNY. MIRON BIAŁOSZEWSKI I NEOAWANGARDA / 75

Obywatel państwa estetycznego / 77

Właściciel języka / 78

Performer / 86

GRUPA TERAZ. AWANGARDA I KONTRKULTURA / 97

Poezja krytyczna, poezja wobec kryzysu / 99

Od metafory do kontrkultury / 107



UPROWADZENIE UPROWADZONEGO SAMOŁOTU AWANGARDY.

JULIAN KORNAHAUSER / 115

- Przeciw nowoczesności / 117
- Jeszcze bardziej awangardowa awangarda / 120
- Strategie oporu / 121
- Zwrot reistyczny / 124
- Minimalizm / 126

„GDZIE SIĘ ZBUDZIŁEM?”. STANISŁAW BARAŃCZAK I PRZEŚNIONA AWANGARDA / 131

- Partycypacyjność / 131
- Przeciwnik awangardy / 133
- A jednak awangarda / 137
- Prywatność i polityczność / 141
- Przechwycenia / 147

FIKcja AWANGARDY? / 153

- Pierwsze diagnozy końca / 153
- Idee awangardowe w polskiej krytyce literackiej po 1989 roku / 156
- Nowy awangardowy eksperyment / 159
- Awangarda i zaangażowanie / 164
- Awangarda a nowe media / 171

„CO – TO JEST POEZJA” ANDRZEJA SOSNOWSKIEGO LEKCJA AWANGARDY / 177

- Lekcja awangardy / 177
- Intensywność / 182
- „Co – to jest poezja” / 186
- Inne zakończenie? / 189

SZTUKA DYSLOKACJI. O POEZJI ADAMA ZDRODOWSKIEGO / 195

- Awangardowe procedury / 196
- Przestrzeń i estetyka syderalna / 201
- Miejsca i nie-miejsca / 204

MARCINA SENDECKIEGO PRZYGODY Z OBIEKTEM / 209

- Cierpienie znaku / 210
- W stronę znaku-towaru / 217
- Odzyskiwanie obiektu / 220

KAMIŁA JANIĄK I PUNK / 225

- „ja jestem ten napalm” / 226
- „wojna, mówi marines” / 229
- „kto zabił bambi?” / 233
- „będzie rozpadać się pięknie” / 236



„LABORATORIUM RZECZYWISTOŚCI”. KONRAD GÓRA / 241

Problem autonomii / 243

Wywoływanie bardzo rzadkich zdarzeń / 246

Od Kolářa do Bondy'ego / 249

Radykalny eksperyment / 256

TYTUS CZYŻEWSKI W EPOCE POSTPRODUKCJI / 265

Cyfrowe zielone oko / 266

Cyberawangarda / 273

Posthumanizm / 276

Scenariusz użytkologiczny / 278

Summary / 283

Nota edytorska / 287

Bibliografia / 289

Indeks nazwisk / 309





Między autonomią a zaangażowaniem

Jak pisze Stephen Wright, kłopoty z terminem „autonomia” wynikają w znacznej mierze z tego, że w polu sztuki oznacza on niemal coś odwrotnego, niż oznaczał pierwotnie. *Autós* (sam) *nómos* (prawo) to prawo do samodzielnych decyzji. W XIX wieku – między innymi za sprawą Kanta i Hegla – sztuka wyrwała się spod kontroli władzy religijnej i politycznej i zaczęła rozwijać się niezależnie, zgodnie z własną logiką. Była traktowana jako miejsce wolne od ekonomicznych, utylitarnych praw społeczeństwa konsumpcyjnego. Choć od początku tak pojęta autonomia miała charakter względny, to ustanowiła zasady obowiązujące w sztuce w dobie całej nowoczesności, a nawet utrzymujące się do dzisiaj.

„Ta sfera autonomii – pisze Wright – nigdy nie miała być strefą komfortu, lecz miejscem, gdzie mogły powstawać zuchwałe, skandaliczne, wywrotowe prace i idee – do czego jest predestynowana”¹. Zuchwałość, wywrotowość i skandaliczność nie przysługują jednak sztuce bezwzględnie – a i cena za względną aktywność tych idei jest wysoka: artystyczna autonomia dezaktywuje sztukę jako dziedzinę mającą realny wpływ na rzeczywistość. Jako „tylko sztuka” nie może ona zagrozić porządkowi społecznemu, może go co najwyżej nieznacznie naruszać. Według przeciwników artystycznej autonomii jest to wystarczający powód, by opuścić tę strefę – która z przestrzeni artystycznego i społecznego eksperymentu zamieniła się w więzienie.

¹ S. Wright, *W stronę leksykonu użytkowania*, tłum. Ł. Mojsak, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2013 [„format P” #9], s. 29–30.



Od Kanta do Rancière'a

Wszystko zaczęło się od Kanta. W jego „analityce piękna” określone zostały sądy smaku – jako estetyczne, a więc subiektywne (ani poznawcze, ani logiczne)² i bezinteresowne³. Wszystko, co ma cel praktyczny, a więc to, co przyjemne lub przykre, co wywołuje zainteresowanie, pożądanie, o czym możemy powiedzieć, że jest dobre – innymi słowy, co wiąże się z interesem – wykluczone jest z sądu smaku. Ten zostaje przez Kanta określony jako kontemplatywny, niezależny od istnienia przedmiotu⁴, a jego subiektywność nazwana subiektywną powszechnością – ponieważ sąd smaku jest ważny dla każdego⁵. Jak pisze Kant, smak konieczny jest do wydawania sądu o pięknych przedmiotach, które nie muszą mieć celu, natomiast by wydać sąd o sztuce, trzeba znać cel, do niej samej zaś (do tworzenia przedmiotów sztuki) potrzeba geniuszu. Nadanie przedmiotowi formy sztuki wymaga umiejętności poruszania się w przestrzeni między rozumem a wolnością⁶, nie wymaga jednak odniesień do świata fenomenów, a jedynie do świata noumenalnego, ma więc nie fizykalne, ale transcendentne podstawy⁷.

Transcendentalizm Kantowskiego pojęcia piękna jako pierwszy przełamuje Friedrich Schiller. W *Listach o estetycznym wychowaniu człowieka*⁸ dają o sobie znać stosunki społeczne wczesnego kapitalizmu. Piękno, kojarzone z prawdą i wyobrażeniami zmysłowymi, staje się tu kategorią społeczną, podstawą estetycznej rewolucji i nowego estetycznego ładu, a estetyka łączona jest z wolnością. Ta pierwsza estetyczna utopia, mimo (albo, jak powiedziałby Adorno, właśnie dlatego) że losy bohaterów Schillerowskich dramatów wcale nas do niej nie przekonują, zorientowana jest na przyszłe społeczne pojednanie za pośrednictwem sztuki. Jakkolwiek istotna dla tej utopii koncepcja estetycznego pozoru mogłaby sugerować, że Schiller nie

² Zob. I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, tłum., przedmowa i przypisy J. Gałęcki, tłum. przejrzał A. Landman, PWN, Warszawa 1986, s. 61–62.

³ Zob. tamże, s. 62–64.

⁴ Zob. tamże, s. 71.

⁵ Zob. tamże, s. 76.

⁶ Zob. tamże, s. 237–240.

⁷ Zob. I. Lorenc, *Dlaczego sztuka? Wprowadzenie do filozofii sztuki*, PWN, Warszawa 1990, s. 58–59.

⁸ F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. I. Krońska, J. Prokopiuk, wstęp J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1972.



zrezygnował z estetycznej autonomii – sztuka nie może przejść na stronę życia, musi pozostać „prawdziwym pozorem”⁹ – autora *Listów...*, prawodawcę nowoczesnej utopii estetycznej, można uznać za filozofa dającego podwaliny pod awangardowe myślenie o sztuce jako przestrzeni projektującej społeczną zmianę¹⁰. „Prawdziwy pozór” nie wyklucza w takim ujęciu kojarzenia tego, co estetyczne, z tym, co życiowe¹¹.

Utopijność koncepcji Schillera krytykuje Friedrich Hegel, który na powrót odrywa estetykę od życia, czyni ją „celem dla siebie”¹². Piękno należy według niego do domeny pozoru oddalającej się – inaczej niż w systemie Schillera – od prawdy, chociaż może ją zmysłowo przybliżać¹³. Zmysłowa forma absolutu to jednak forma ułomna, dlatego Hegel ostatecznie ogłasza pierwszą w historii estetyki śmierć sztuki. Sztuka, zapowiada filozof, zostanie zniesiona w religii, a ta – w filozofii¹⁴.

Nie od początku jednak Hegel przewidywał taki przebieg historii ducha absolutnego i nie od razu zwiastował koniec sztuki. W pochodzącym z wczesnego okresu jego działalności *Najstarszym programie systemu niemieckiego idealizmu*, będącym najprawdopodobniej efektem współpracy autora *Fenomenologii ducha* z Hölderlinem, Izaakiem von Sinclairem i Jakobem Zwillingiem, to właśnie sztuka jest ostatnim ogniwem ewolucji. Tutaj scenariusz wygląda tak: będąca wcieleniem połączonych sił mitologii, religii i zmysłowości filozofia znajdzie ujście w sztuce – medium absolutu¹⁵. Tak sformułowany program estetycznej utopii, będący krytyką współczesnej filozofowi rzeczywistości, a zarazem kontynuacją Schillerowskich *Listów...*, Hegel porzuca wkrótce na rzecz myślenia antyutopijnego – krytyka

⁹ „Pozór o tyle tylko jest estetyczny, o ile jest prawdziwy (tj. o ile wyraźnie wyrzeka się wszelkich roszczeń do rzeczywistości) i o ile jest samodzielny (tj. o ile obejść się może bez pomocy rzeczywistości)”. Tamże, s. 157.

¹⁰ Inaczej przedstawia sprawę Katarzyna Guczalska. Zob. tejeż, *Rewolucja estetyczna. Schiller i Hegel*, [w:] *Poznać człowieka*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2007, s. 353–373.

¹¹ O niespójności, pęknięciu w jego filozofii pisze Marek Siemek. Zob. tegoż, *Wolność poza przymusami. Schiller a moralna i polityczna „tyrania rozumu”*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2007, nr 1 (16), s. 35–57.

¹² Zob. G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. A. Landman, PWN, Warszawa 1964, t. 1, s. 9.

¹³ Zob. tamże, s. 193.

¹⁴ Zob. G.W.F. Hegel, *Encyklopedia nauk filozoficznych*, tłum. i wstęp Ś.F. Nowicki, PWN, Warszawa 1990, s. 564.

¹⁵ Zob. G.W.F. Hegel, *Najstarszy program systemu niemieckiego idealizmu*, [w:] tegoż, *Pisma wczesne z filozofii religii*, tłum. G. Sowiński, posłowie T. Węclawski, Znak, Kraków 1999, s. 275–278.



rozszczerpionej nowoczesności musi się dokonać nie za pośrednictwem sztuki, ale refleksji filozoficznej¹⁶.

W estetykach awangardowych to właśnie utopia ma silny potencjał emancypacyjny, napędza mechanizm estetycznej i społecznej zmiany. Bardzo często określa ją specyficzny splot autonomii i heteronomii. Siła tych utopii w przekonaniu ich twórców nie zależy od możliwości ich urzeczywistnienia. Albo inaczej – jeżeli zależy, to negatywnie.

W ten sposób myślał już Adorno. Postrzegany często jako rzecznik estetycznej autonomii, wskazuje *de facto* na dwoisty charakter sztuki – jako zjawiska autonomicznego i *fait social*¹⁷. Według frankfurczyka autonomia nie może się zrealizować bez uwzględnienia tego, co na zewnątrz sztuki. Tyle że autonomiczna sztuka do tego, co na zewnątrz – a co określane jest przede wszystkim przez przemysł kulturowy i rynek – odnosi się jednoznacznie negatywnie. Świadomość tego zewnątrz i określający stosunek do niego separatystyczny dystans dają jednak szansę na realizację krytycznej funkcji sztuki, która z jednej strony, jako podporządkowana analogicznej do użytecznej pracy wytwórczej sile¹⁸, jest w stanie oceniać nowoczesność i określające ją społeczne konflikty¹⁹, z drugiej zaś, jako opozycyjna wobec społeczeństwa, wyłączona z procesu produkcji²⁰, otwiera się na horyzont utopii²¹. Jako że sztuka z konieczności funkcjonuje w naruszającym zasadę autonomii świecie społecznym, utopia ta z góry pomyślana jest poza możliwościami urzeczywistnienia. Paradoksalnie jednak właśnie ten układ zapewnia sztuce potencjał krytyczny. Urzeczywistnienie utopii to zdaniem Adorna unieruchomienie, myślowy zastój, a tym samym utrata

¹⁶ Zob. na ten temat J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, tłum. M. Łukasiewicz, TAIWPN Universitas, Kraków 2007, s. 44–45.

¹⁷ „Dwoisty charakter sztuki jako zjawiska autonomicznego i jako *fait social* udziela się nieustannie strefie jej autonomii”. Th.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa 1994 s. 11.

¹⁸ „Estetyczna siła wytwórcza jest tożsama z siłą wytwórczą pracy użytecznej i ma w sobie tę samą teleologię (...)”. Tamże.

¹⁹ Pisze o tym m.in. Scott Lash, analizując estetyczny wymiar refleksyjności, dzięki której krytyce poddawane są podstawy nowoczesności. Zob. *Refleksyjność i jej sobowtóry: struktura, estetyka, wspólnota*, [w:] tegoż, *Modernizacja refleksyjna. Polityka, tradycja i estetyka w porządku społecznym nowoczesności*, red. U. Beck, A. Giddens, S. Lash, tłum. J. Konieczny, PWN, Warszawa 2009, s. 146–147.

²⁰ Zob. Th.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, dz. cyt., s. 410, 566.

²¹ „To, co ona wnosi do społeczeństwa, to nie komunikacja z nim, ale coś bardzo pośredniego, opór, w którym dzięki rozwojowi wewnątrzestetycznemu reprodukuje się rozwój społeczny, choć nie jest naśladowany”. Tamże, s. 410.



potencjału emancypacyjnego²². Utopia posiada jednak swego rodzaju układ zabezpieczający: przed samopogodzeniem, zastojem chroni ją element różnicy. Wymaga jednak dialektyki negatywnej, by utrzymać ten układ w dynamicznej równowadze²³. Adorno, największego zagrożenia społecznego w świecie kapitalistycznym upatrujący w fetyszyzmie towarowym i szukający sposobów uwolnienia się od niego, w tak pomyślanej – jako pozostającej w dynamicznej równowadze z jej heteronomicznymi składowymi – modernistycznej autonomii sztuki (utopii sztuki) rozpoznaje przestrzeń zawieszenia reguł towarowych, możliwość wymknięcia się alienującym stosunkom władzy i przemocy towarowej.

W przepracowującej przywołane tu teorie Kanta, Schillera, Hegla i Adorna koncepcji Jacques'a Rancière'a spłot autonomii i heteronomii prowadzi do utopii estetycznej rozumianej jako emancypacja sztuki zmierzająca do uwolnienia zmysłów – sztuka umożliwia rekonfigurację zmysłowości, która z kolei przeorganizowuje życie wspólnoty, rozbijając dotychczasowe porządki polityczne, ustanowione przez tak a nie inaczej zaprogramowaną widzialność jednych i niewidzialność innych (ludzi, problemów społecznych, kategorii estetycznych itd.).

Podążając za *Listami o estetycznym wychowaniu człowieka*, Rancière podejmuje wątek gry. *Rewolucję estetyczną...* zaczyna w ten sposób:

Pod koniec piętnastego listu o estetycznym wychowaniu człowieka Schiller przedstawia pewien paradoks i składa obietnicę. Oświadcza, że człowiek „tam tylko jest pełnym człowiekiem, gdzie gra”, i zapewnia nas, że ta paradoksalna teza „udźwignie (...) cały gmach sztuki estetycznej i trudniejszej jeszcze sztuki życia”²⁴.

Autonomia sztuki – mówi Rancière – opiera się na tym „i” łączącym sztukę estetyczną i sztukę życia. „I” stanowi więc o jej nieuchronnym wchodzeniu w relacje z heteronomią. Relacje te, ustanowione jako „scena pierwotna” estetyki właśnie w pismach estetycznych Schillera, da się rozważać na dwa sposoby: autonomia może być wartościowana kosztem życia lub życie kosztem autonomii. Przy czym relacji tych nie trzeba traktować

²² Zob. Th.W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, tłum. i wstęp K. Krzemieniowa przy współpracy S. Krzemienia-Ojaka, PWN, Warszawa 1986, s. 247.

²³ Na temat dialektycznie rozumianej utopii estetycznej Adorna zob. B. Wójcik, *Dialektyka utopii*, „Estetyka i Krytyka” 2014, nr 4(23).

²⁴ J. Rancière, *Rewolucja estetyczna i jej skutki*, [w:] tegoż, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa, wstęp M. Pustola, Korporacja Ha!art, Kraków 2007, s. 115–116.



jako opozycyjnych. Niezależnie od tego jednak, jak będziemy je traktować, toczą one grę, w której możliwe są trzy scenariusze: „(...) sztuka może stać się życiem. Życie może stać się sztuką. Sztuka i życie mogą wymieniać się swoimi własnościami”²⁵. Wszystkie one proponują jakąś politykę, a właściwie metapolitykę estetyki, rekonfigurującą sztukę jako kwestię polityczną.

Podobnie jak w przypadku *Listów...* Schillera, z koncepcji estetycznych pozostałych „filozofów autonomii” wydobywa Rancière to, co świadczyć może o wzajemnym uwikłaniu autonomii i heteronomii. Najtrudniej jest rzecz jasna z Kantem. Autor *Dzielenia postrzegalnego* przyznaje się jednak do kantowskich inspiracji: „Jeśli doszukiwać się analogii [w pojmowaniu estetyki i polityki], można ją rozumieć w sensie kantowskim – ewentualnie zreinterpretowanym przez Foucault – jako system apriorycznych form określających to, co poddaje się odczuciu”²⁶. Mimo skrajnie autonomistycznych poglądów Kanta należy pamiętać, że estetyka stanowi dla niego wzorzec sądu łączącego rozum czysty i praktyczny²⁷.

Hegla koncepcję śmierci sztuki interpretuje Rancière, by tak rzec, optymistycznie. Jego zdaniem autor *Wykładów o estetyce* mówi nam, że „sztuka jest żywa tak długo, jak długo jest na zewnątrz siebie, jak długo robi coś innego niż ona sama, jak długo umieszcza siebie na scenie widzialności, która zawsze jest sceną defiguracji. A zatem odrzuca on z góry nie tyle sztukę, co marzenie o jej czystości”²⁸. Adorna autonomia form

²⁵ Tamże, s. 123. W pierwszym przypadku sprawy sztuki są sprawami wychowania – estetyczny reżim sztuk dochodzi tu do porozumienia z reżimem etycznym. Pierwsze wcielenie tego scenariusza stanowi według Rancière’a *Najstarszy program systemu niemieckiego idealizmu*. W jego ramach mieszczą się również programy historycznych awangard, nastawione – jednocześnie – na konstrukcję nowych form sztuki i nowych form życia. Drugi scenariusz, obejmujący „życie sztuki”, wiąże się z „duchem form” jako „heterogenicznym postrzegalnym”, tożsamością sztuki i nie-sztuki. „W tym splocie wątków, kiedy sztuka przestaje być nie-sztuką, przestaje być również sztuką” (tamże, s. 132). Nowe życie tyleż potrzebuje nowej sztuki, ile jej nie potrzebuje. Trzeci scenariusz, przewidujący wymianę właściwości pomiędzy życiem a sztuką, najbardziej konsekwentnie i radykalnie przekracza granice autonomii i heteronomii. W jego ramach ten sam element: przedmiot codziennego użytku, przedmiot artystyczny, poemat, fragment natury – czy towar – może być lub nie być dziełem sztuki. „Heterogeniczne postrzegalne”, jak pisze Rancière, jest wszędzie, wszystko może podlegać estetyzacji lub deestetyzacji. Również towar może wygenerować emancypacyjny potencjał związany z estetycznym doświadczeniem. Jesteśmy zatem na obszarze dadaizmu i neoawangardowych gier ze sztuką-towarem (zob. tamże, s. 135–136).

²⁶ J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego*, [w:] tegoż, *Dzielenie postrzegalnego*, dz. cyt., s. 70.

²⁷ Na temat długu Rancière’a wobec Kanta zob. M. Robson, *Estetyczne wspólnoty Jacques’a Rancière’a*, [w:] J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego*, dz. cyt., s. 149–151, 163–164.

²⁸ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla, P. Mościcki, przedm. A. Żmijewski, posłowie S. Žižek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 105.



artystycznych służy według Rancière'a oderwaniu czystych form sztuki od „podległych estetyzacji form życia codziennego i rynkowego, które ten rozdział ukrywają”²⁹, przywołując w ten sposób obraz tego, co wyparte, i przypominając „o wymogach życia niepodlegającego rozdziałowi”³⁰. Rancière podtrzymuje Adornowskie myślenie o nierealizowalności utopii estetycznej, która tak długo niesie obietnicę emancypacji, jak długo nie jest spełniana³¹.

Wszystkie te interpretacje mają wspólny rdzeń: chodzi o nieseparowanie sztuki od życia („sztuka jest sztuką, o ile jest również nie-sztuką, czymś innym niż sztuka”³²), o specyficzny spłot estetyczności i polityczności (autonomii i heteronomii), rozumiany jako zdolność do rekonfiguracji wspólnotowego podziału zmysłowości. Będący zwieńczeniem następujących po sobie „specyficznych typów relacji między sposobami produkcji oraz praktykowania sztuki, formami widzialności tych praktyk i sposobami pojęciowego ujęcia jednych i drugich”³³ estetyczny reżim sztuk równa się bowiem porzuceniu autonomii w jej nowoczesnym rozumieniu, oznacza wtargnięcie heteronomii w samo centrum modernistycznej idei estetycznej separacji i przeorientowanie autonomii estetycznej w kierunku autonomii form doświadczenia zmysłowego: „(...) autonomia estetyczna nie jest bowiem tą autonomią artystycznego postępowania wychwalaną przez nowoczesność. Jest ona autonomią formy doświadczenia zmysłowego”³⁴.

Awangarda pomiędzy autonomią a zaangażowaniem

Zdaniem wielu badaczy podłoże dla nowoczesnego, w tym przede wszystkim awangardowego rozumienia autonomii i zaangażowania dają Schillerowskie *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*. Zapewne dlatego, że tu po raz

²⁹ Tamże, s. 71.

³⁰ Tamże.

³¹ „Samotność dzieła niesie za sobą obietnicę emancypacji. Spełnienie jednak tej obietnicy jest likwidacją sztuki jako oddzielonej rzeczywistości, jej transformacją w formę życia”. Tamże, s. 33.

³² Tamże.

³³ J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego*, dz. cyt., s. 78.

³⁴ Tamże, s. 41. Gdzie indziej mówi Rancière o autonomii egzystencji: „(...) autonomia stawiana na scenie przez estetyczny reżim sztuki nie jest autonomią dzieła sztuki, ale autonomią sposobu egzystencji”. J. Rancière, *Rewolucja estetyczna i jej skutki*, dz. cyt., s. 119.



pierwszy kategorii estetyki, wolności, pozoru, gry, a więc elementy należące do porządków estetycznego i, jak powiedziałby Rancière, politycznego, stanowią elementy jednego języka, są na siebie nawzajem przekładalne³⁵.

Bywa, że biorąc pod uwagę kategorie autonomii i zaangażowania, różni się awangardę modernistyczną (estetyczną) i polityczną, tej pierwszej przypisując przede wszystkim poszukiwania formalne w obszarze zarezerwowanego dla danej dziedziny sztuki medium (pozbawiony funkcji komunikacyjnych język w literaturze; antymimetycznie pojęte światło, kolor, płaszczyzna, kształt w sztukach plastycznych; pozbawiony ekspresji dźwięk w muzyce), tej drugiej natomiast dążenie do przebudowy świata³⁶. Ci, których traktuje się jako przedstawicieli pierwszego modelu – bliscy Kantowskiemu rozumieniu autonomii formalistycznej – dokonując rewolucji antymimetycznej, koncentrują się na wyalienowanej z życia czystej formie, ci drudzy zaś – jak futuryści, konstruktywiści, produktywiści, a po nich między innymi przedstawiciele pop-artu czy sztuk performatywnych – domagając się utożsamienia praktyk artystycznych z praktykami społecznymi, komunikacyjnymi, cielesnymi, spłacając dług Schillerowskiemu „państwu estetycznemu”, reguły estetycznej autonomii przemieszczając w obszar życia. Bez większego ryzyka można jednak przyjąć, że jedni i drudzy sytuują się w polu, którego ramy wyznaczają w równym mniej więcej stopniu autonomia i zaangażowanie.

Nie wszyscy rzecz jasna sztukę awangardową postrzegają w ten sposób. Na przykład bardzo wpływowy w połowie XX wieku amerykański krytyk Clement Greenberg, zadeklarowany zwolennik sztuki czystej, „wyznawca” abstrakcyjnego ekspresjonizmu, podejmując myślenie kategoriami Kantowskiego sądu smaku, Duchampa, dadaizm, surrealizm i całą neoawangardę

³⁵ Jako preawangardowa teoria estetyczna Schillera została potraktowana między innymi przez autorów *Studia eksperyment*. Zob. hasło *Doświadczenie estetyczne, czyli o sztuce i życiu* [autor: K. Szreder], [w:] *Studio eksperyment. Leksykon*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2012, s. 53.

³⁶ Takiego podziału dokonuje również Rancière, równocześnie go oczywiście przekreślając. Nie interesują go bowiem ani militarna figura awangardy, ani poszukiwania czysto formalne, ale otwieranie się jednej formuły awangardy na drugą – awangarda „jako wynajdywanie zmysłowo postrzegalnych form i materialnych ram przyszłego życia”. Zob. J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego*, dz. cyt., s. 92. Inna rzecz, że w nurtach historycznej awangardy (neoawangarda właściwie go nie interesuje) Rancière dostrzega wyłącznie awangardę estetyczną, która, jak mówi, upiera się przy autonomii sztuki. Błędnie – ponieważ tak rozumiana autonomia jest podwójną heteronomią: by zdemaskować mechanizmy alienacyjne, sama musi się stać figurą alienacji, która będzie stanowić rysę na formie podporządkowanej zasadzie estetycznej czystości. Zob. J. Rancière, *Rewolucja estetyczna i jej skutki*, dz. cyt., s. 140–141.



w najlepszym razie uznaje za sztukę ułatwioną, banalną, w najgorszym – po prostu odrzuca jako niespełniającą estetycznego kryterium smaku. W neoawangardowych projektach nie dadzą się bowiem odczuć „wewnętrzne relacje dzieła” i nie prezentują one sobą „prawa formy”³⁷. O wartości dzieła decydują zatem zdaniem Greenberga wyłącznie konteksty estetyczne, tam zaś, gdzie w grę wchodzi jakiegokolwiek relacje pozaestetyczne, nie mamy do czynienia ze sztuką „właściwą”, co najwyżej ze sztuką w „prywatnym sensie”³⁸.

Zwolennikiem myślenia kategoriami autonomii sztuki o kantowskiej proveniencji jest również Jean-François Lyotard. Jego estetyka awangardowa wywodzi się z Kantowskiej estetyki wzniosłości. Dzieło awangardowe ma tu status metaestetyczny, jest autotematyczne – istnieje po to, by zadawać pytanie – i próbować znaleźć na nie odpowiedź – czym (ono samo) jest. „Czytając korespondencję Cézanne’a rozumiemy, że jego dzieło nie jest dziełem utalentowanego malarza, któremu udało się znaleźć swój «styl», lecz próbą odpowiedzi na pytanie: czym jest obraz?”³⁹. Awangardy poszukują więc pewnego poziomu zero sztuki, działają *ex minimis*, w obszarze tego, co nieokreślone i niewyraźne – i w ten sposób należą do estetyki wzniosłości⁴⁰.

Zwolenników dialektycznie ustawionej teorii awangardy jest znacznie więcej. Wśród pierwszych jej przedstawicieli znajdziemy Theodora W. Adorna, z jednej strony skoncentrowanego na opozycyjnej wobec kapitalistycznego społeczeństwa i krytycznej wobec jego antagonizmów autonomii (nowej) sztuki, z drugiej – upominającego się o „prawdę dzieła sztuki”⁴¹; dzieło to pisze dzieje społecznej rzeczywistości, której jest częścią. Peter Bürger, który własną teorię awangardy referuje, odtwarzając równocześnie swój spór z Adornem (ponieważ autora *Teorii estetycznej* postrzega – niesłusznie – jako filozofa antyawangardowego), kategorię autonomii estetycznej odnosi do społeczeństwa mieszczańskiego – dzięki

³⁷ Zob. C. Greenberg, *Awangardowe postawy: nowa sztuka w latach sześćdziesiątych*, [w:] tegoż, *Obrona modernizmu*, tłum. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, wybór i red. nauk. G. Dziamski, TAiWPN Universitas, Kraków 2006, s. 26–30.

³⁸ Zob. C. Greenberg, *Antyawangarda*, [w:] *Obrona modernizmu*, dz. cyt., s. 39–40.

³⁹ J.F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, tłum. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3 (38–39), s. 184.

⁴⁰ Zob. tamże, s. 185.

⁴¹ „Dlatego badacz dążący do wykrycia prawdy w rzeczywistości estetycznej jest zdany na samą tylko awangardę, wygnaną z kultury oficjalnej. Jedyną możliwą filozofią muzyki jest dziś filozofia muzyki nowej”. Th.W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, tłum. F. Wayda, PIW, Warszawa 1974, s. 41.



niej można jego zdaniem opisać warunkowany historycznie i społecznie proces wyzwiania się sztuki ze związków z praktyką życiową. Stanowi ona zatem w jego przekonaniu kategorię ideologiczną⁴². Awangarda według Bürgera jest przede wszystkim atakiem na status sztuki w społeczeństwie mieszczańskim – na instytucję sztuki jako praktyki wyniesionej ponad praktykę życiową. Awangardysty dążą zatem do zniesienia sztuki w zorganizowanej na nowo praktyce życiowej⁴³. Bürger godzi się jednak na zastrzeżenie Herberta Marcusego, że autonomia (instytucja sztuki) determinuje w jakiejś mierze społeczną funkcję dzieła, że względny dystans wobec praktyki życiowej gwarantuje zdolność do krytyki wpisanych w dzieło i określających warunki jego powstania stosunków społecznych⁴⁴. Wielu komentatorów teorii Bürgera stwierdziło, że należy ją uznać za utopijną, wiąże się ona bowiem z „iluzjonistyczną obietnicą zniesienia sztuki, której nie można spełnić ani teoretycznie, ani praktycznie, i która świadczy o ideologicznym zakorzenieniu w okresie autonomii sztuki”⁴⁵. Dostrzegający kłopotliwość teorii zniesienia sztuki Marcuse nie mówi o utopii, a jedynie o wewnętrznej sprzeczności (na której opierali przecież swoje koncepcje również przywoływani wyżej autorzy), nieosłabiającej bynajmniej siły jej oddziaływania. Konieczny dystans do rzeczywistości, jakiego wymaga sztuka, nie przekreśla bowiem jej rewolucyjnej skuteczności⁴⁶. Zresztą sytuowanie sztuki awangardowej w polu utopii również jej nie szkodzi. By jeszcze raz powrócić do Adorna – społecznej alienacji, wyobcowującym całościującym systemom przeciwstawić się może tylko napędzająca sztukę, z założenia nierealizowalna utopia⁴⁷.

Wielką utopią awangardy nazywa Andrzej Turowski dążenia rosyjskich awangardystów do określenia warunków i mechanizmów niezapśredniczonego porozumienia. Awangardowe utopie: synestezyjna (Kandinsky’ego), fenomenologiczna (Malewicz), reistyczna (Roddzenki), odnosząc się do procedur wewnątrzznakowych, mają w jego przekonaniu również znaczenie

⁴² Zob. P. Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, red. nauk. K. Wilkoszewska, TAIWPN Universitas, Kraków 2006, s. 44–58.

⁴³ Zob. tamże, s. 58–68.

⁴⁴ Zob. tamże, s. 13–16, 62.

⁴⁵ B. Lindner, *Zniesienie sztuki w praktyce życiowej? O aktualności dyskusji na temat historycznych prądów awangardowych*, [w:] P. Bürger, *Teoria awangardy*, dz. cyt., s. 147.

⁴⁶ Zob. H. Marcuse, *Kontrrewolucja i rewolta*, tłum. K. Biskupski, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, wybrał i wstępem opatrzył S. Morawski, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 265–267.

⁴⁷ Zob. Th.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, dz. cyt., s. 61–62.



polityczne – są odpowiedzią na alienację społecznego świata. Forma i ideologia to w przypadku awangardy dwie strony tego samego medalu. Awangarda ma świadomość sprzeczności pomiędzy nimi, ale podejmując się jej przewyciężenia, zawiesza ostateczne rozwiązanie – świadoma, że każda próba pogodzenia świata rzeczy i świata pojęć jest fałszywa⁴⁸.

Jako intrygujące *pendant* do *Wielkiej utopii awangardy* Turowskiego można by potraktować koncepcję Borisa Groysa, który największym awangardowym artystą, a właściwie największym awangardowym dziełem sztuki, czyni Stalina. W jego przekonaniu rosyjskich awangardystów trudno uznać za kontestatorów społecznego i politycznego *status quo* – więcej, wykazuje on związki pomiędzy ich koncepcjami a myślą radzieckiego dyktatora. Polityczna formuła radzieckiego państwa to według Groysa – nieco efekciarsko wyostrzające swoje sądy – tylko radykalizacja projektu awangardy, zrealizowany w społeczno-politycznym kontekście artystyczny eksperyment – urzeczywistniona awangardowa utopia zniesienia sztuki w praktyce życiowej⁴⁹. Nawet jeśli Groys ma rację, mówiąc, że rosyjscy konstruktywiści, a tym bardziej produktywiści, bardzo konsekwentnie wyciągali ręce po władzę (czyli że Turowskiego poglądy na ich temat – jako świadomych niemożności pogodzenia świata estetycznych idei i społecznych rozwiązań utopistów – należy uznać za zbyt idealistyczne), jego książka potwierdza tylko po adornońsku rozumianą teorię awangardowej utopii. Musi ona pozostać nieurzeczywistniona, bo inaczej wyradza się w nowe formy alienacji. Można by zatem rzec tak: na Wschodzie „zrealizowana awangarda” ponosi klęskę, na Zachodzie natomiast odnosi zwycięstwo właśnie dlatego, że zrealizowana nie została. Tu jednak czeka ją inna przygoda: uznanie sztuki awangardowej przez historię sztuki oznacza jej polityczną porażkę, a historycznoartystyczne zwycięstwo to tylko rodzaj społecznej rekompensaty⁵⁰.

Wiele wskazuje na to, że awangarda, wraz ze swoimi uwikłaniami w autonomię i heteronomię, znalazła odpowiednie (raz na zawsze określone) miejsce w historii sztuki i skojarzonej z nią historii rozwoju społeczeństw. Nie znaczy to jednak, że dzisiejsza sztuka, w tym oczywiście literatura, nie będzie sięgać do proponowanych przez nią rozwiązań, a nawet zasilać się jej utopiami. Jedną z nich wydaje się przywołana na początku koncepcja

⁴⁸ Zob. A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, PWN, Warszawa 1990, s. 185.

⁴⁹ Zob. B. Groys, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, tłum. P. Kozak, Sic!, Warszawa 2010.

⁵⁰ Zob. tamże, s. 18.



zwrotu użytkologicznego Stephena Wrighta. Porzucając autonomię, wyostrza on drugi biegun awangardowej *praxis*, pisząc o różnych formach, wariantach, mechanizmach znoszenia sztuki w praktyce życiowej. Tak jak sytuacionistom, nie jest mu już potrzebne pojęcie sztuki jako osobnej, wydzielonej z życia dziedziny, co nie znaczy, że nie jest potrzebne w ogóle. Przejmując od Duchampa termin „współczynnik sztuki”, oznaczający różnicę między intencją a rzeczywistą realizacją, Wright nadaje mu inne znaczenie, czyniące ze sztuki praktykę większościową:

Mówienie o współczynnikach sztuki oznacza sugerowanie, że sztuka jest nie tyle zbiorem obiektów i wydarzeń, odrębnym od większego zbioru obiektów i wydarzeń, które nie są sztuką, lecz raczej pewnym stopniem intensywności, mogącym występować w dowolnej liczbie rzeczy – w istocie w dowolnej ilości symbolicznych konfiguracji, aktywności lub pasywności⁵¹.

Sztuka rozumiana jako kompetencja społeczna to kolejna odsłona awangardowej utopii, dająca jej szanse na nieustanną przemianę, na bycie nie-sztuką, a zatem pozwalająca przetrwać w trudnych czasach wszechwładnego kapitalizmu.

Od Przybosa do Podgórnego i Pawlickiej

Zawarte w tej książce teksty, których przedmiotem jest twórczość polskich poetów i poetek umieszczona na tle oddziaływań różnych nurtów awangardowych i w perspektywie przywołanych wyżej koncepcji estetycznych, nie roszczą sobie pretensji do myślenia całościowego, nie wyczerpują tematu, nie stanowią również mapy, która obejmowałaby wszystkie węzłowe punkty przecięć awangardowej autonomii i heteronomii. Mogą one uchodzić co najwyżej za poetyckie *case studies* awangardowych praktyk zorientowanych na przenikanie się materii estetycznych ze społecznymi i politycznymi.

W układzie książki zachowuję zasady chronologii: zaczynam od historycznej awangardy (Julian Przybós i Tytus Czyżewski), następnie zajmuję się poetami, których wiąże z neoawangardą (Miron Białoszewski, grupa Teraz, Julian Kornhauser, Stanisław Barańczak), po czym przechodzę do tego, co można nazwać postawangardą. Ta część jest najobszerniejsza, składają

⁵¹ S. Wright, *W stronę leksykonu użytkowania*, dz. cyt., s. 32.



się na nią rozdział wprowadzający, podejmujący kwestię adekwatności kategorii awangardy w odniesieniu do polskiej poezji po 1989 roku, dalej rozdziały poświęcone kolejno: Andrzejowi Sosnowskiemu, Adamowi Zdrodowskiemu, Marcinowi Sendeckiemu, Kamili Janiak, Konradowi Górze i poezji cybernetycznej. Jak wynika z tego zestawienia, bardziej niż układ wyjściowy interesuje mnie ewolucja awangardowych tendencji, zmiany wewnątrz pola oddziaływań estetycznej autonomii i społecznego zaangażowania i – ogólniej – to, co z estetyk i ideologii awangardowych przejmują współcześni poeci, a zatem na ile i w jakim sensie można współczesną polską poezję uznać za obszar aktywności awangardowych idei.

Zaczynam od Juliana Przybosa – o awangardowości którego, biorąc pod uwagę polskich poetów historycznej awangardy, napisano bodaj najwięcej – ponieważ autor *Śrub*, łączony zazwyczaj z estetycznym biegunem awangardy, wymyka się takiej kwalifikacji. Zarówno w swoich pismach teoretycznych, jak w poezji dowodzi świadomości równoważenia estetyki i społecznego zaangażowania – „idei integracji życia poprzez sztukę”.

Tytusa Czyżewskiego, jednego z najbardziej wszechstronnych polskich autorów historycznej awangardy, traktuję jako pierwszego polskiego artystę posthumanistę, tyleż oddanego wypracowywaniu nowej formy, co wykuvaniu nowych, przebudowujących społeczny świat posthumanistycznych i transhumanistycznych idei.

Poetów łączonych z neoawangardą – z jednej strony Mirona Białoszewskiego, z drugiej twórców nowofalowych – prezentuję na tle aktualnych wówczas (choć raczej nie w Polsce) nurtów w sztuce i myśli społeczno-filozoficznej, przede wszystkim performansu (Białoszewski), sytuacionizmu i sztuki partycypacyjnej (Nowa Fala). Próbuję przy tym wskazać podobieństwa i różnice pomiędzy polskimi i zachodnioeuropejskimi (a w przypadku sztuki partycypacyjnej także środkowoeuropejskimi) praktykami artystycznego zaangażowania.

W poezji po 1989 roku idee awangardowe pracują bardzo różnie. Staram się to pokazać już w pierwszym „postawangardowym” rozdziale (*Fikcja awangardy?*), w którym dowodzę również, że odwoływanie się do nich niekoniecznie potwierdza awangardowy status współczesnej poezji, częściej wskazuje na przeczącą awangardowości kontynuacyjność – albo na brak języka i teoretycznego zaplecza, które pozwoliłyby opisać ją inaczej.

Andrzej Sosnowski, Adam Zdrodowski i Marcin Sendecki to w moim przekonaniu poeci przeformułujący idee estetycznej autonomii, a równocześnie dowodzący ich niewystarczalności. Bliski dekonstrukcjonistycznym



kategoriom i przepisujący na język awangardy Benjaminowską teorię alegorii Sosnowski w ostatnich tomach próbuje „przedostawać się do życia” – uruchamia (i zawiesza) maszynierię emancypacyjną. Podchwytyjący oulipijskie procedury Zdrodowski deterytorializuje awangardowe koncepty, podejmuje z nimi grę, ale i demonstruje przesyt modernistyczną estetyką. Z kolei Sendeki, którego od początku interesuje problematyka impasu reprezentacji, kryzysu znaku, w ostatnich tomach tyleż nadal traktuje rzeczywistość konstruktywistycznie, jako efekt rzeczywistości, ile zaczyna ją odzyskiwać.

Ostatnie trzy rozdziały, poświęcone Kamili Janiak, Konradowi Górze i cybernetycznemu projektowi Łukasza Podgórnego i Urszuli Pawlickiej, sytuują się z kolei bliżej zaangażowaniowego biegu awangardy. Poezja uprawiającej sztukę intermedialną Kamili Janiak ma wiele wspólnego z estetyką i ideologią punka, odwołuje się między innymi do myśli anarchistycznej, feministycznie przepisane go pop-artu i estetyki katastroficzno-apokaliptycznej. Konrad Góra, poeta aktywista, nie realizuje prostego modelu poezji zaangażowanej, polityczność jego wierszy wynika tyleż z podejmowanych, uznawanych za społecznie ważne tematów, ile z estetycznej formy, której również można przypisać – po Rancière’owsku rozumianą – metapolityczność (czego najlepszym przykładem wydaje się jeden z najbardziej radykalnych eksperymentów w polskiej poezji ostatnich lat – poemat *Nie*). I wreszcie cybernetyczny Czyżewski – projekt intermedialny Podgórnego i Pawlickiej, stanowiący równocześnie postawangardową klamrę dla historycznoawangardowego projektu poetyckiego – jego estetyczna i ideowa atrakcyjność nie podlega już artystycznym kategoryzacji, również tym związanym z autonomią i heteronomią. Stanowczo lepiej – tak przynajmniej sędzę – czytać go przy użyciu kategorii użtkologicznych, takich jak „współczynnik sztuki”.

Mam rzecz jasna świadomość licznych pominięć – w książce zabrakło co najmniej kilku autorów związanych z historyczną awangardą, którzy mogliby wzbogacić jej estetyczno-polityczny obraz, przede wszystkim Tadeusza Peipera, Jana Brzękowskiego, Adama Ważyka i Jalu Kurka. Zabrakło też autorów i autorek neoawangardowych, między innymi Tymoteusza Karpowicza, Krystyny Miłobędzkiej, Stanisława Czycza, Witolda Wirpszy i Stanisława Drózdza. Każde z nich na mapie przecinających się wpływów autonomii i zaangażowania zajmowałoby inne miejsce i uzupełniało, korygowało, problematyzowało wyłaniający się z tej książki obraz „całości”. Niestety próbę umieszczenia ich na tej mapie będę musiała podjąć gdzie indziej.



Poezja jako „nieustające rewolucjonizowanie wyobraźni”. O pismach Juliana Przybosia

„Idea integracji życia poprzez sztukę zrodziła się w Polsce” – pisze Julian Przyboś we wstępie do *Teorii widzenia* Władysława Strzemińskiego, uznając polskiego malarza za prekursora wynalazczości formalnej podporządkowanej celom praktycznym. Strzemiński wyprzedził w tej intuicji praktycyzmu estetycznego Mondriana – jak pisze autor *Śrub*, wiele lat później wieszczącego śmierć malarstwa i rzeźby „wnikających” w życie społeczne poprzez rzeczy codziennego użytku¹.

Dla samego Przybosia „idea integracji życia poprzez sztukę” jest równie ważna – w jej rozumieniu polski poeta bardzo długo bliski był konstruktywistom, dlatego (w tym samym wstępie) nie potrafił zrozumieć, czemu Strzemiński został pomówiony o formalizm i usunięty z łódzkiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych („formalizm” oznaczał rzecz jasna nie dość aktywne wcielanie w życie zasad równie praktycznej – choć praktycznej inaczej – estetyki socrealizmu). A może po prostu – świadom estetycznych wymogów nowej rzeczywistości – szczególnie w kontekście twórczości Strzemińskiego nie chciał zapomnieć o stanowczo mniej ideologicznym i dużo bardziej skomplikowanym splocie tego, co estetyczne, z tym, co społeczne.

Mimo że robiło to już parę osób przede mną², chciałabym przyrzec się temu splotowi, angażując w jego rekonstrukcję szkice krytyczne

¹ Zob. J. Przyboś, *Przedmowa do pierwszego wydania. Nowatorstwo Władysława Strzemińskiego*, [w:] W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 8.

² Ostatnio Barbara Sienkiewicz (zob. teź, *Od konstrukcji do de-konstrukcji, czyli dziwna przygoda Awangardy Krakowskiej. Peiper i Przyboś*, [w:] teź, *Poznanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, TAIWPN Universitas, Kraków 2007, s. 321–396), a wcześniej m.in. Joanna Orska (zob. teź, „*Próba całości*” czy *świadełstwo kry-*



i teoretyczne Juliana Przybosia. Wiele z nich podejmuje problem nowoczesności, awangardowości, dystynkcji pomiędzy poezją a prozą, czystego liryzmu, bezpośrednio bądź pośrednio zahaczając o kwestie autonomii i heteronomii sztuki. W żadnym z tych tekstów Julian Przyboś – podobnie zresztą jak Tadeusz Peiper w swoich pismach – nie separuje sfery estetycznej sztuki od jej wymiaru społecznego, jednak sposób, w jaki obydwaj łączą te sfery, to co mają na temat związków estetyki i polityki do powiedzenia, budzi wątpliwości i nieporozumienia, często bywa traktowane jako wewnętrznie sprzeczne. Peiper twierdzący, że sztuka to społeczeństwo³, jest równocześnie autorem rozpoznawanej jako najbardziej autonomizująca literaturę koncepcji języka poetyckiego, któremu „w rzeczywistości nic nie odpowiada”; Przyboś, posługując się językiem konstruktywizmu, z jednej strony mówi o estetycznej innowacji, łącząc ją z emancypacją społeczną i polityczną, z drugiej – jak się wydaje – próbuje podtrzymywać tradycyjnie modernistyczne myślenie w kategoriach autonomii pola sztuki. Problem nie sprowadza się do tego, że społeczne aspekty literatury nie przekładają się w ich koncepcjach na bezpośrednio ideologiczne enuncjacje, nie dają – a przynajmniej nie muszą dawać – „efektów treściowych”. Ani do tego, że kiedy już te bezpośrednie formuły społecznej roli sztuki się pojawiają, są niesprecyzowane, rozmywają się w podniosłych deklaracjach i hasłach. Dialektyka autonomii i zaangażowania, mimo że zawsze dotyczyła sztuki, na poziomie metarefleksji dopiero się wówczas rodzi, a określenie tej relacji kłóci się z typowym dla nowoczesności separowaniem kwestii estetycznych i społecznych. Albo inaczej: rodząca się społeczna świadomość sztuki praktycznie nie przekłada się jeszcze na myślenie poniżej poziomu ogólności. Wedle Peipera literatura stanowi odzwierciedlenie konstrukcji społecznej i sama tę konstrukcję projektuje: jedność, organiczność awangardowego artefaktu pozostaje w bezpośrednim związku z organiczną strukturą społeczeństwa i służy wzmacnianiu społecznej jedności⁴, zapobiega „gnuśności społecznej”⁵, a nowa idea piękna (czy też idea nowego piękna)

zysu mowy?, [w:] *Stulecie Przybosia*, red. S. Balbus, E. Balcerzan, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2002) i Agnieszka Kluba (zob. tejsze, *Niewyraźność Przybosia*, [w:] tejsze, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014, s. 122–150).

³ Zob. T. Peiper, *Miasto, masa, maszyna*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979, s. 20.

⁴ Zob. tamże, s. 18–19.

⁵ Zob. T. Peiper, *Także inaczej*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, dz. cyt., s. 81.



to równocześnie idea postępu⁶. Tego samego (konstruktywistycznego) Peipera Przyboś postrzega jednak jako przedstawiciela poezji czystej, realizującej wyłącznie własną wewnętrzną logikę. Tyle że składające się na jego wizję autonomii koncepty – pseudonimowania czy rozkwitania – nie wychodzą zdaniem Przybosia naprzeciw „nowym sytuacjom lirycznym”: pierwsza unieruchamia metaforę, zamyka ją na ruch wyobrażeń, druga jest odświeżoną wersją tradycyjnych retorycznych figur⁷. „Nowe sytuacje liryczne” są bowiem związane z koniecznością zadośćuczynienia nowej sytuacji kultury w zmienionych warunkach cywilizacyjno-społecznych, których wyznacznikiem jest przede wszystkim ruch: prędkość, zmienność, energetyzm, symultaniczność dziania się, a także świadome uczestnictwo w procesie kulturowej – ale nie tylko kulturowej – produkcji.

Jakkolwiek w tych warunkach bardziej uzasadniona wydawać się może rezygnacja z pojęcia „poezji czystej”, Przyboś próbuje zaadaptować je do zmienionej sytuacji. Nie po to jednak, by zabsolutyzować literacką autonomię, ale by uczynić ją elementem bardziej skomplikowanego estetyczno-społecznego układu.

„Nowa autonomia”

Rewolucja artystyczna poprzedza zdaniem Przybosia rewolucję społeczną. Opiera się ona na puryfikacji medium, która w przypadku poezji polega na przechodzeniu na stronę czystej liryczności⁸. Jej rewolucyjności nie da się jednak sprowadzić do czystości formalnej, Przyboś nie podpisałby się pod stwierdzeniem Baudelaire’a, że „Poezja (...) nie ma innego celu poza Sobą Samą”⁹. Z jednej strony wypowiada się w sposób typowy dla zwolenników estetyzmu, pragnących, jak mówi Bourdieu, konsekracji lektury wrażliwej wyłącznie na cechy formalne, udaremniającej wszelkie próby redukcji sztuki do kontekstu społecznego¹⁰ („Istota poezji, jej swoista

⁶ „Artysta, który narzuca nowe piękno, narzuca nową przyszłość!”, tamże, s. 82.

⁷ Zob. J. Przyboś, *Przygody awangardy*, [w:] tegoż, *Linia i gwar. Szkice*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959, t. 1, s. 71–72.

⁸ Zob. np. J. Przyboś, *Poezja i rewolucja*, [w:] tegoż, *Linia i gwar*, dz. cyt., s. 332.

⁹ Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Éditions du Seuil, Paris 1976, t. 2, s. 112. Cyt. za: P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, TAIWPN Universitas, Kraków 2001, s. 167.

¹⁰ Zob. P. Bourdieu, *Reguły sztuki*, dz. cyt., s. 457.



natura nie da się zrównać, sprowadzić do czegokolwiek innego; poezja nie zastępuje okrzyku wiecowego lub śpiewu, choć robić to mogą różnorakie wiersze”¹¹), z drugiej wyraźnie sytuuje ją w kontekście społecznym. Bo fakt, że nie sposób poezji sprowadzić do czegokolwiek poza nią samą, nie oznacza braku funkcjonalności, wręcz przeciwnie: właśnie nieredukowalna estetyczność pozwala jej komunikować się z innymi stanami, procesami, bytami, które mają w sobie tego rodzaju dyspozycję: „Poezja oczyszczona do liryki stała się najczulszym instrumentem przemian i przełomów w psychice ludzkiej, współsprawcą i miernikiem tych przemian. Poezja nowoczesna to nieustające rewolucjonizowanie wyobraźni, odczuwania i wartościowania moralnego”¹². Nie powinno dziwić, że najbardziej społecznie aktywna jest jej dyspozycja komunikacyjna: „Usprawnienie języka, tego najbardziej społecznego narzędzia, oto obiektywnie społeczna wartość poezji. Nowoczesna poezja to wynalazcze laboratorium coraz sprawniejszych sposobów ekspresji językowej”¹³.

Nawet kiedy Przyboś przedstawia się jako admirator czystego liryzmu, myśli o innym jego rozumieniu niż formalistyczne, tak rozumiany liryzm nie jest już wyznacznikiem rygorystycznej modernistycznej autonomii. Czysty liryzm, spadkobierca symbolizmu spod znaku Rimbauda i Mallarmégo, to liryzm stającego się, dziejącego się słowa, słowa poetyckiego *in statu nascendi*. Nie chodzi już więc o samozwrotność, ale o wychodzenie słowa poza siebie. Skoro w istotę czystej poetyckości wpisane jest samoprzekroczenie, autonomia przestaje być rozumiana jako ześrodkowanie na jednorodnym językowym medium, a staje się kategorią związaną z produkowaniem poetyckich znaczeń. Miejscem, a zarazem mechanizmem generowania znaczeń wychodzących poza słowo jest międzysłowie, które – choć jego korzenie sięgają presymbolistów francuskich – stanowi oryginalny polski wkład do europejskiej poezji awangardowej: „Od tej chwili, od uświadomienia sobie poezjotwórczej roli międzysłowa, zaczęło się nowatorstwo poetyckie w Polsce”¹⁴. W Komunikatach grupy a.r., we fragmentach odnoszących się do poezji, stawia się właśnie na rozumiane w duchu „nowej autonomii” międzysłowie. Pierwszy z nich (z roku 1930) poezję lokuje w przestrzeni wyobraźniowej, otwierającej się dzięki słowom, ale się do

¹¹ J. Przyboś, *Poezja i rewolucja*, dz. cyt., s. 330.

¹² Tamże, s. 332.

¹³ J. Przyboś, *Dwa głosy*, [w:] tegoż, *Linia i gwar*, dz. cyt., s. 54.

¹⁴ Tamże, s. 75.



nich nieograniczającej. Do sfery „poszerzonej autonomii” wchodzi obraz, ale nadal nie przysługuje jej muzyczność – poezja to „jedność wizji, skondensowana w maksimum aluzji wyobrażeniowych i minimum słów, a nie kołysanka melorecytacji”¹⁵. W drugim Komunikacie (1932) tak rozumiana poezja nazwana jest już międzysłowiem. Konstytuują je sprzężone procesy kondensacji treści i poszerzania znaczeń:

kondensacja różnorodnych treści w poemacie rozszerza ich dosłowne znaczenie w metaforyczną jedność wizji.

tradycyjny rytm, rym i strofa są zabytkami z czasów dzieciństwa poezji. istota poezji nie tkwi więc w słowach, ale w wiązaniach słów, poezja – to międzysłowie. błędem epigonów symbolizmu jest pieszczanie się z samym tylko słowem, uwypuklanie jego rzekomych walorów „zmysłowych”¹⁶.

W innym miejscu drugiego Komunikatu kondensacja, będąca dotąd wyznacznikiem poetyckiej autonomii, nabiera znaczeń pozaestetycznych – ekonomicznych, produktywistycznych, typowych dla konstruktywizmu:

sztuka nowoczesna, wysuwając zagadnienia konstrukcji, ścisłości, celowości, ekonomii, organizacji, sublimuje uczucia najściślej związane z produkcją.

społeczne oddziaływanie sztuki jest więc pośrednie: przez uwznioślenie pewnych nastawień uczuciowo-woluntarystycznych przenika z odpoczynku w pracę człowieka, w pełny zakres życia ludzkiego.

Pośredniość społecznego oddziaływania sztuki, polegająca na „uwzniośleniu pewnych nastawień uczuciowo-woluntarystycznych”, również znajdująca uzasadnienie w programie konstruktywizmu¹⁷, to formuła enigmatyczna, ale dzięki temu pozwalająca sztuce utrzymywać się w sferze pośredniej między autonomią a heteronomią, zacierać granice pomiędzy „czystą estetycznością” a rządzącym się własnymi prawami życiem.

¹⁵ Cyt. za: A. Płuszeński, *a.r. Mit urzeczywistniony. Dzieje i kolekcja*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1989, s. 41.

¹⁶ Tamże, s. 44.

¹⁷ Jakkolwiek częściej w deklaracjach konstruktywistów uczuciowość zostaje zredukowana i zamieniona na „świadomą wolę”, a nie łączona z nią: „Likwidujemy ostatecznie istniejące dotychczas w sztuce modernistycznej wyrażanie osobistych nastrojów, manierę wywewnętrzniania się”. M. Szczuka, *Artysta tworzy dzieła bezinteresownie...*, „Blok” 1924, nr 1. Cyt. za: A. Turowski, *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław [etc.] 1981, s. 180; „Zamiast natchnienia i estetycznej kontemplacji – świadoma kształtująca wola, domagająca się jasności i ścisłości form”. M. Szczuka, *Odczuwa się w całokształcie życia...*, „Blok” 1924, nr 1. Cyt. za: tamże.



Podsumowując dokonania polskiej międzywojennej awangardy, autor *Śrub* stawia przede wszystkim na jej nowatorski charakter, na poszukiwania nowego stylu, nowych narzędzi i form artystycznych, ale ze sporą rezerwą referuje koncepcje, które rezygnują ze związków z materialną, społeczną rzeczywistością lub tak rozumieją te związki i tak konstruują nową estetyczną matrycę, że społeczna rzeczywistość ma utrudniony dostęp do tekstu literackiego czy artystycznego artefaktu (dystansuje się na przykład wobec futuryzmu Marinettiego, nazywając go naiwnym naturalizmem)¹⁸, z drugiej strony jednak bardzo wstrzemięźliwie ocenia próby zlikwidowania estetycznego dystansu między sztuką a nie-sztuką:

Przypuszczam, że żaden z wielkich ruchów literackich nie zaczynał od kodeksu skompletowanej na nowo poetyki. Nad hasłami estetycznymi górowały zawsze zawołania życiowe. Ale nowatorzy XX wieku, rozgorzawszy entuzjazmem dla nowoczesnych form życia, w tych nowych formach życia dostrzegali wartość jedyną. Dążyli do uchwycenia istoty tego nowego życia. Niejeden raz w dziejach piśmiennictwa hasło „prawdy” skłaniało do wyrzeczenia się dążności estetycznych, które podejrzewano o fałsz lub sentymentalizm. (...) Tak to z kultu nowoczesności wynikało pragnienie najściślejszego scalenia się z jej przejawami, a z tego bierne podporządkowanie sztuki doraźnym potrzebom dziennikarskim, a tak – zatracenie jej odrębności¹⁹.

Podporządkowanie sztuki „doraźnym potrzebom dziennikarskim” to niewątpliwie zarzut, i to zarzut dosyć demagogiczny, świadczący o niezrozumieniu (a przynajmniej niepełnym rozumieniu) awangardowych relacji sztuka-życie (a może po prostu o „dziennikarskim” uproszczeniu). W tym samym tekście jako przykład autora potrafiącego udatnie „wmyślić się w mechanikę nowoczesności” wymienia jednak Przyboś Władysława Strzemińskiego. Strzemiński z jednej strony dokonuje rewizji, „zaprzecza podstawom” dawnej sztuki, ogłaszając śmierć jej dotychczasowych form i funkcji (przede wszystkim dekoracyjności), z drugiej głosi potrzebę przeniesienia estetyczności – przypisywanej dotąd tradycyjnie pojętej sztuce – na „wszystkie wytwory materialne człowieka”²⁰. Tym samym staje się rewelatorem sztuki maszynowej (za której „wynalazców” uważa się pop-artystów, przede wszystkim Andy’ego Warhola, ale w kontekście której zmiany w sztuce XX-wiecznej rozpoznaje już Walter Benjamin). Na taką

¹⁸ Zob. J. Przyboś, *Przygody awangardy*, dz. cyt., s. 66.

¹⁹ Zob. tamże, s. 66-67.

²⁰ Tamże, s. 68.



wizję roztopienia sztuki w życiu – stanowczo bardziej niż na jej wersję futurystyczną czy wcześniej romantyczną – Przyboś przystaje. Pewnie w jakiejś mierze dlatego, że jej autorem jest najbardziej ceniony przez niego polski artysta, głównie chyba jednak z tego względu, że „życiowość” twórczości Strzebińskiego jest skutkiem ekspansji estetyczności: tutaj sztuka nie poddaje się presji życia, ale narzuca mu własne ramy.

Przyboś i estetyczny reżim sztuki

Myślenie o sztuce w kategoriach autonomii daje o sobie znać również w tych szkicach Przybosia, w których tematyzuje on pojęcia poetyckości i liryzmu, separując je od prozy i literackości. Tego rodzaju kontrapunktowych zestawień znajdziemy w jego tekstach, pisanych w różnym czasie, zaskakująco dużo, co świadczyć może albo o wadze problemu, albo o tym, że separacja estetyczna nie jest tu – również w jego przekonaniu – sprawą aż tak oczywistą. Przyboś, podobnie jak Peiper będący subtelnym rejestratorem i analitykiem zmian w zakresie języka poetyckiego, tak jak autor *Żywych linii* okazuje się zadziwiająco niewrażliwy na eksperymenty prozatorskie. Poezja i proza, potraktowane jako żywioły opozycyjne, nie dają szans na inną niż wartościująca kategoryzację: wynalazczość *versus* konwencjonalność czy odczuwanie *versus* przedstawienie (poprawione wersje Peiperowskiej opozycji pseudonimowania i nazywania) to estetyczne dystynkcje mające ustawiać nowe relacje w polu sztuki, określone przez postępowość poezji. Świadom warunków idealizacji kategorii „absolutnej oryginalności”, postęp w języku poetyckich awangard dostrzega Przyboś w podjęciu przez nie wyzwania „mówienia od Początku”:

Sądzę jednak, że nigdy tak ostro nie odczuwano różnicy między mową związaną a niewiązaną niż teraz. Ta mowa „związana” straciła tradycyjne wiązania, odróżniające ją od prozy. Ażeby się wyodrębnić, narzuciła językowi funkcję inną, przeciwstawną funkcji mowy potocznej (prozy). Jest więc jednak tak jak gdyby współcześni poeci pragnęli zacząć mówić od Początku, jakby kierowała nimi żądza wynalezienia na nowo języka i, skoro to niemożliwe, jak gdyby próbowali w danym już języku stworzyć, każdy inaczej, inny, swój własny język. Poezja to język w języku – jak to się dzisiaj określa²¹.

²¹ J. Przyboś, *Centrum polszczyzny*, [w:] tegoż, *Sens poetycki*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 124–125.



„Język w języku” można tworzyć na różne sposoby, z których najgorszy to zdaniem Przybosia sięganie po rejestry języka potocznego, ponieważ te niebezpiecznie zbliżają poezję do prozy. Autor *Oburącz*, nieustannie podkreślając „zwyczajność” języka prozy, odmawia jej „miary estetycznej” – prócz jednej, przejętej od Valéry’ego: proza nie może nudzić. Co prawda powołując się na Norwida, który „nie uznawał podziału sztuki pisarskiej na poezję i prozę”²², dobrą prozę (na przykład twórczość Marii Dąbrowskiej) postrzega jako ukrytą pod warstwą utartych zwrotów poezję (bo tylko poezja potrafi oddać to, co nieoczywiste, jednorazowe), stanowczo większą uwagę obdarza jednak sam proces ukrywania – niezbędnego, bo zapewniającego konstytutywne dla prozy wrażenie zwyczajności. Przyboś nie uznaje więc metod odzwyczajniania prozy, nie akceptuje wyraźnego piętna prozatorskiego stylu – język prozy ma być otwarty, przezroczysty, jej styl ma być nie-stylem²³. Po to, by przyznać rację Norwidowi, ucieka się zatem do retorycznego wybiegu: genialna proza – jak ta Nałkowskiej – okazuje się nieodróżnialna od poezji. Albo inaczej: miarą dobrej prozy jest poezja: rzecz jasna nie jako kategoria opisowa (nie obowiązują tu te same reguły, wręcz przeciwnie), ale aksjologiczna.

Autonomiczność poezji, rozumiana jako – nieprzynależne prozie – skupienie uwagi na własnym medium (które – musimy pamiętać – nie jest już medium czystym), na wzór sztuki bezprzedmiotowej pozwalająca uchylać się od obowiązku przedstawienia i kategoriernego znaczenia, koncentruje się na pojęciu formy: rozpuszczającej treść, niepozwalającej na zredukowanie dzieła sztuki/tekstu poetyckiego do czegokolwiek poza nim samym. Pisząc o języku poetyckim jako o języku zawsze na nowo wynajdywanym, powodującym wieczny kryzys poezji, czy o językowych parametrach obrazów poetyckich i emocji, o nieredukowalności poetyckości, Przyboś wydaje się bliski modernistycznej, po Greenbergowsku rozumianej autonomii. Należy jednak pamiętać, że tak restrykcyjna autonomia ma

²² Tamże, s. 130.

²³ Proza ma więc ukrywać własną artystyczność – albo inaczej: artystyczność powinna tu schodzić poniżej poziomu wyczuwalności. Postulat ten niewiele ma wspólnego z awangardowym przechwytywaniem życia przez sztukę, to raczej forma znacznie wcześniejszego iluzjonizmu. Z drugiej strony ukrywanie artyzmu bywa przez Przybosia traktowane jako swego rodzaju praktyka duchowa, samoograniczenie: „Najwyższą bowiem sztuką jest albo ukryć sztukę, uczynić ją niedostrzegalną, albo tak całkowicie stać się sobą, żeby, jak Tołstoj, nie odróżniać jej od życia”. J. Przyboś, *Centrum polszczyzny*, dz. cyt., s. 129. Oczywiście tego rodzaju przekroczenie granicy sztuki i życia również nie ma związku z myśleniem awangardowym – to przywołanie tradycji traktowania sztuki jako praktyki duchowej, której przejawem był tołstoizm.



wyznaczać granice poszczególnych sztuk i ich mediów (przy czym Przyboś respektuje tylko niektóre z nich), a także – a może przede wszystkim, jeśli jeszcze raz powołać się na Clementa Greenberga – separować sztukę od nie-sztuki: zarówno od codzienności życia, jak od sztuki ułatwionej, kiczu.

Separacja poezji i prozy, sztuki i nie-sztuki w szkicach Przybosia nie wydaje się tak oczywista i niezbędna. Stwierdzenie, że poezja jest miarą („życiowej”) prozy, a sztuka wzorcem dla tego, co nią nie jest (jak uestetyczniająca życie sztuka „maszynowa”), trzeba oczywiście uznać za wartościujące, ale przede wszystkim wskazuje ono na wspólną przestrzeń sztuki i życia, którą stanowi estetyczność:

Prawdziwy wiersz raz prawdziwie przeżyty – żyje w nas nie przesłaniając rzeczywistości. Nie ma – inaczej niż w obcowaniu z powieściowym zmysłem – kurtyny między światem fikcji a światem rzeczy, między nami a autorem. Prawdziwy wiersz to taka poezja, która wstrząsnąwszy naszym odczuwaniem i wysadziwszy je z posad, musi się zagnieździć w codzienności naszego odczuwania i widzenia świata. (...) Żyje, przerabia naszą istotę²⁴.

Tam, gdzie mamy do czynienia z mimetycznością, naśladowaniem – czyli według Przybosia w prozie – sztuka i życie są „w separacji”, tam natomiast, gdzie nie chodzi o *mimesis*, ale o „odczuwanie” i „widzenie” – o to, co w Kantowskim i postkantowskim rozumieniu estetyczne – porządki te krzyżują się. Sztuka (poezja) ani nie jest podporządkowana życiu, ani go nie przesłania – organizuje zmysłowy odbiór świata; sama będąc w ruchu, stanowi o odczuwaniu zmienności życia – a nawet jest narzędziem jego odczuwania. Separacja dotyczy w tym przypadku nie tyle bytowo-istotowej struktury sztuki i życia, ile porządków, w ramach których są one różnie rozumiane. Jak w Rancière’owskim rozróżnieniu przedstawieniowego i estetycznego reżimu sztuki. Logika przedstawienia, mimo że odzwierciedla hierarchię społeczną, separuje świat imitacji od życia, zarówno w jego egzystencjalnym, jak społeczno-politycznym wymiarze. Hierarchiczny, normatywny porządek życia upodrzednia sztukę, ale równocześnie zapewnia jej autonomię. Reżim estetyczny jest natomiast w pełni heterogeniczny, zbudowany na sprzeczności, na współlistnieniu, współlistotności sztuki i nie-sztuki, jest też formą odzyskiwania estetyczności z tego, co

²⁴ J. Przyboś, *Uluda a istotność*, [w:] tegoż, *Sens poetycki*, dz. cyt., s. 56 (rozstrzelanie moje – A.Ś.; jeśli nie zaznaczono inaczej, w całej książce wyróżnienia w cytatach pochodzą od autorów).



nieestetyczne, operuje różnymi mechanizmami dokonywania przesunięć w obrębie estetyczno-nieestetycznego *continuum*. Tutaj autonomia jest formą heteronomii – i odwrotnie²⁵.

Proza w rozumieniu Przybosia – należałoby chyba dodać: proza niegenialna – wpisuje się w przedstawieniowy reżim sztuki nie tylko dlatego, że potwierdza ustanowione porządki estetyczne i społeczne, jest antyrewolucyjna, ale i – co się z tym wiąże – dlatego, że mimo pozorów bliskości życia separuje się od niego (oszukuje, fałszuje). Poezja – jako centrum reżimu estetycznego – łamie obowiązujące paradygmaty i bezpardonowo wkracza w porządek życia, przebudowując mechanizmy percepcji, wpływające również na społeczny i polityczny obraz świata. Konstruktywistyczna „estetyka poza estetyką” – także estetyka, której zasady formułuje i poetycko realizuje Julian Przyboś, mimo nieco arbitralnie narzucanych jej ograniczeń – uczyniła pole sztuki w pełni heterogenicznym, przetransferowała tu tematy, motywy, mechanizmy percepcyjne, zasady konstrukcji czy reguły odbioru, które wcześniej pozostawały poza jej zasięgiem.

W ramach estetycznego reżimu sztuk to, co naturalne, i to, co sztuczne, nie są przeciwieństwami. Dzieło sztuki, podobnie jak świat techniki, praca, społeczeństwo, przestaje być czymś zewnętrznym wobec rzeczywistości, w której funkcjonuje podmiot. W wieku maszyn urządzenia konstruowane są na podobieństwo człowieka, a on sam ulega umaszynowaniu – to człowiek „maszynomorficzny”, którego wizerunki można znaleźć na obrazach Picabii²⁶, czy – jak powiedziałyby Donna Haraway – cyborg. Jeszcze przedmioty artystyczne Duchampa, łamiące reguły estetycznych podziałów na sztukę i nie-sztukę, wyalienowane z obydwu porządków, stanowią argument na rzecz autonomii sztuki²⁷. Konstruktywiści idą dalej, przekraczając granice z jednej strony pomiędzy człowiekiem a naturą, z drugiej pomiędzy człowiekiem a techniką. Konstruktywistyczny przedmiot artystyczny, tak

²⁵ Zob. J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, Korporacja Ha!art, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa, wstęp M. Pustoła, Kraków 2007, s. 78–94. Jako pierwszy filozofię Rancière’a z poezją Przybosia skojarzył Igor Stokfiszewski. Zob. tegoż, „Nieobecne zgromadzenie kamieniarzy”. O tomie „Najmniej słów” Juliana Przybosia, [w:] *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945–1989*, red. A. Kałuża, A. Świeściak, TAIWPN Universitas, Kraków 2011, s. 53–64.

²⁶ Zob. W.A. Camfield, *The machinist Style of Francis Picabia*, „The Art. Bulletin” 1966, nr 3–4; A. Turowski, *Konstruktywizm polski*, dz. cyt., s. 168–179.

²⁷ Píše na ten temat Elżbieta Grabska. Zob. tejże, *Apollinaire i teoretycy kubizmu w latach 1908–1918*, PIW, Warszawa 1966, s. 242; zob. też A. Turowski, *Konstruktywizm polski*, dz. cyt., s. 176.



jak konstruktywistyczny tekst, nie mieści się już w polu sztuki zorganizowanym wokół kategorii autonomii. Świat, w tym świat sztuki, stanowi zadanie, projekt, który można zrealizować, wyłącznie wychodząc poza to, co artystyczne, w kierunku tego, co estetyczne – w szerokim znaczeniu połączonych sfer ludzkiej zmysłowości, natury, techniki i przestrzeni społecznej komunikacji. Szkice i różnego typu teksty teoretyczne Juliana Przybosia zawierają, powiedziałabym, intuicję tego rodzaju przewartościowania. Jego rozumienie estetycznej autonomii zasadniczo wykracza poza rygorystyczne, modernistyczne jej ujęcia, autonomia wydaje się tu drugim obliczem heteronomii. Jego poezja intuicję tę realizuje znacznie lepiej.

Barbara Sienkiewicz pisze o właściwej Przybosiowi (podobnie zresztą jak Peiperowi) dwubiegunowości: rozszczepieniu pomiędzy ideą uspołecznienia sztuki i jej autoteliczności. „I Przyboś – pisze Sienkiewicz – próbuje te bieguny złączyć; przeto na płaszczyźnie woli – budowniczego i poety – oraz wcielającej ją pracy konstruuje analogię”²⁸. Często w odniesieniu do poetów awangardy mówi się o tego rodzaju rozszczepieniu, dwubiegunowości, utopii pojednania estetycznego ze społecznym, *sensu stricto* awangardowi artyści nie traktowali jednak tych kategorii jako przeciwstawnych – i ta dialektyka jest jednym z zasadniczych wyznaczników awangardowości.

²⁸ B. Sienkiewicz, *Od konstrukcji do de-konstrukcji*, dz. cyt., s. 338.





Od kapłana do rewolucjonisty. O awangardowych tomach Juliana Przybosia

Wedle wskazań Juliana Przybosia zawartych w tekście *O pojęciu „awangardy”* sztuka awangardowa to sztuka mierząca w przyszłość, przeciwstawiająca się panującemu smakowi i przewartościowująca upodobania estetyczne, a więc nowatorska i antytradycjonalistyczna¹. Rewolucja estetyczna – poprzedzająca rewolucję społeczną – polega zdaniem poety na puryfikacji medium, na próbie osiągnięcia „czystej liryczności”². Estetyczne oblicze awangardy, związane z nastawieniem na nowe środki wyrazu, a więc awangarda nierezygnująca z instytucji sztuki, ale pozwalająca się uzgodnić z jej – nowymi co prawda, ale jako takie nadal obowiązującymi – estetycznymi priorytetami zgodne jest z Adornowskim podejściem do problemu awangardowości, niezgodne natomiast z nowszymi stanowiskami, które za jedną z najważniejszych jej cech uznają zwrot przeciwko instytucji sztuki³. W różnych nurtach historycznych awangard ta antyinstytucjonalność przejawiała się różnie, bodaj najwyraźniejsza była w dadaizmie i surrealizmie, ale w sposób bezpośredni dała o sobie znać również w konstruktywizmie, a konkretnie: w produktywizmie radzieckim⁴. To – nazwijmy je w ten sposób – polityczne oblicze awangardy również nie jest obce Przybosiowi, jego przedwojenne

¹ Zob. J. Przyboś, *O pojęciu „awangardy”*, [w:] tegoż, *Sens poetycki*, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 7.

² Zob. np. J. Przyboś, *Poezja i rewolucja*, [w:] tegoż, *Linia i gwar. Szkice*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959, s. 332.

³ Za warunek *sine qua non* sztuki awangardowej uznał antyinstytucjonalność Peter Bürger. Zob. P. Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, red. nauk. K. Wilkoszewska, Kraków 2006, s. 18–43.

⁴ Zdaniem Petera Bürgera wyraźne osłabienie tego stanowiska powoduje, że nurtów neoawangardowych nie można uważać za awangardę *sensu stricto*. Zob. tamże, s. 64–68.



tomy to teren eksperymentowania z możliwościami zniesienia sztuki, zaś cała twórczość świadczy o przekonaniu o społecznym znaczeniu tego, co artystyczne.

W pierwszych tomach naczelnego poety Awangardy Krakowskiej i członka grupy a.r. społeczne postrzeganie sztuki, wynikające w znacznej mierze z jego nastawień konstruktywistycznych, nie budzi wątpliwości, a jednak ta sama twórczość (a właściwie twórczość Przybosia potraktowana *en bloc*) bywa także rozumiana skrajnie inaczej: jako potwierdzenie skłonności jej autora do estetyzmu. Stanowczo częściej dostrzegano jej cechy autoteliczne niż zaangażowanie. O podwójnym wymiarze tej poezji (klasowo: robotniczo i chłopsko zorientowany temat i określony intelektualnymi wymaganiami odbiorcy) jako pierwszy pisał Artur Sandauer, w słynnym tekście *Esteta czy Scyta?* próbujący uchylić konieczność dokonywania w odniesieniu do twórczości autora *Śrub* rozróżnień pomiędzy tym, co estetyczne, a tym, co społeczne⁵. Jerzy Kwiatkowski, dostrzegając co prawda w pierwszych tomach Przybosia akcenty rewolucyjne, omawia je przede wszystkim jako drogę do „poezji czystej”⁶, za „język w języku” uznaje je również Janusz Sławiński⁷. Modernistyczne aspekty twórczości autora *Śrub* jako realizacji autonomistycznego modelu rozumienia sztuki analizowała także Joanna Orska, uwzględniając niemal wszystkich „protoplastów” takiego myślenia⁸. Zdaniem badaczki polska awangarda poetycka odseparowała od siebie postulaty autonomii i zaangażowania – poezja Przybosia realizuje jej model autonomiczny, zaś poetyka Peipera wciela ideę zaangażowania. Przyboś podtrzymuje normę językową i obowiązujące w tradycji modele komunikacji, natomiast

⁵ Zastrzegając jednak, że estetyzm należy ograniczyć do wyboru formy wiersza, że nie skutkuje on eskapizmem: „Przeciwnie, objawia się on tu [w *Śrubach* i *Oburącz*] jako poeta pracy, agitacyjny i użytkowy”. Zob. A. Sandauer, *Esteta czy Scyta? Albo robotnik wyobraźni (rzecz o Julianie Przybosiu)*, [w:] tegoż, *Pisma zebrane*, t. 1, Czytelnik, Warszawa 1985, s. 205.

⁶ Zob. J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, PIW, Warszawa 1972, s. 13–46.

⁷ Zob. J. Sławiński, *Poezja jako „język w języku”*, [w:] tegoż, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, TAIWPN Universitas, Kraków 1998.

⁸ Joanna Orska zwraca uwagę na fakt, że wszystkie znane formuły poezji Przybosia, ukute przez najważniejszych badaczy i krytyków, potwierdzające, jak pisze autorka, wypowiedzi na temat poezji samego Przybosia, opierają się na założeniu o „obiektywnej autonomiczności [jego języka] wobec kodów pozaliterackich”. J. Orska, „*Próba całości*” czy *świadełstwo kryzysu mowy?*, [w:] *Stulecie Przybosia*, red. S. Balbus, E. Balcerzan, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2002, s. 47. Z tego uogólniającego sądu należałoby wyłączyć co najmniej Sandauera, na którego również powołuje się Orska – przytoczone wyżej poglądy krytyka na temat poezji Przybosia stanowczo nie potwierdzają jej tezy. Tym bardziej nie potwierdzają jej wypowiedzi samego Przybosia (choćby te, które przytaczam w poprzednim rozdziale).



Peiper z nimi zrywa⁹. Ta separacyjna idea nie jest, jak sędzę, do obronienia ani w kontekście wypowiedzi autora *Sensu poetyckiego* (co starałam się wykazać w poprzednim rozdziale), ani w odniesieniu do jego poezji (w odniesieniu do twórczości Peipera również zresztą trudno byłoby ją obronić). O tym, jak Przyboś usiłuje – raczej bez większego sukcesu – łączyć te bieguny, pisała ostatnio Barbara Sienkiewicz¹⁰. Wydaje mi się, że można pójść o krok dalej i na przedwojenną poezję Przybosia spojrzeć jako na dialektyczny związek idei estetycznej autonomii i społecznego zaangażowania.

Sam poeta poświęca sporo czasu i energii na to, by wyłożyć konieczność łączenia nowych środków artystycznych i nowej idei – przekształcania sztuki będącej wyrazem już zaistniałych zmian społecznych, a zarazem przyczyniającej się do zmian kolejnych. Ani nowa sztuka w starych dekoracjach, ani stara idea w nowym opakowaniu nie spełniają tego wymogu¹¹. W myśleniu Przybosia idea awangardyzmu staje się zasadą rozwoju społeczeństw, a zarazem oddaje istotę twórczości jako takiej: „Awangarda to znak ustawicznego przekraczania osiągniętego już poziomu społeczeństwa. A czymże innym jest praca twórcza?”¹². Idee estetycznej autonomii i społecznego zaangażowania sztuki splatają się zarówno w metaartystycznych komentarzach Przybosia, jak w jego poezji, często świadcząc o tym, że dystynkcje te raczej intuicyjnie odczuwał, niż w pełni świadomie rozumiał (dlatego wśród komentarzy Przybosia można znaleźć wypowiedzi sprzeczne, stawiające już to na autonomię, już to na zaangażowanie; wybierając jedno z nich, formułujemy – jak sędzę, w sposób nieuprawniony – jednoznaczną tezę). Trudno się temu dziwić, przedmiotem estetycznej metarefleksji kwestie autonomii i heteronomii stały się znacznie później – długo zresztą traktowane były jako od siebie niezależne, a często jako przeciwstawne. Przyboś jest w Polsce jednym z pierwszych poetów (pierwszym był chyba jednak Peiper), który dostrzegał tę podwójność i w niej upatrywał szansy awangardy.

⁹ Zob. tamże, s. 51–53.

¹⁰ Zob. B. Sienkiewicz, *Od konstrukcji do de-konstrukcji, czyli dziwna przygoda Awangardy Krakowskiej. Peiper i Przyboś*, [w:] tejże, *Poznanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, TAIWPN Universitas, Kraków 2007, s. 321–396.

¹¹ Zob. J. Przyboś, *O pojęciu „awangardy”*, dz. cyt., s. 14.

¹² Zob. tamże, s. 15.



Produktywistyczny kapłan

Biorąc pod uwagę historyczną awangardę, najbliższej idei zniesienia instytucji sztuki byli konstruktywiści oraz surrealiści. Z tymi drugimi zbyt wiele Przybosia nie łączyło, ich droga do „wyjścia ze sztuki” była mu obca¹³. Z konstruktywistami wiązały go zarówno bezpośrednie relacje towarzyskie, jak praktyka artystyczna¹⁴.

Właściwie konstruktywiści nie stawiali sprawy na ostrzu noża. Początkowo chodziło im jedynie o „śmierć sztuki” przedstawiającej, dopiero konstruktywiści zrezygnowali z autonomii, i to zrezygnowali radykalnie: zniknąć miała nie tylko wyestetyzowana sztuka burżuazyjna, ale sztuka w ogóle. Nie powinna ona przetrwać również w roli przewodniczki, nauczycielki mas. To wyższościowe nastawienie jest – twierdzili – pokłosiem modernistycznego estetyzmu: jeśli komunistycznemu społeczeństwu potrzeba jakiegokolwiek sztuki, to jego własnej, czyli będącej produktem rąk i umysłów ludu pracującego miast i wsi¹⁵.

Przyboś nie jest rzecz jasna produktywistą¹⁶. Jego związki z konstruktywizmem ograniczają się do pierwszej fazy rozwoju tego nurtu

¹³ Surrealizm zakładał poznawczą totalność, dla której sztuka nie była niezbędna. Można nawet powiedzieć, że był antyartystyczny – jakkolwiek negatywizmu tego nie wyrażał inaczej, jak tylko w sztuce. Przyboś nie uznawał surrealizmu głównie ze względu na jego antyintelektualizm: „Bo wbrew zwolennikom mgły i własnego bezwładu twierdzą, że wizja nowego pisarstwa jest dziełem intelektu, rezultatem przenikliwej pracy myśli, myśli wyostrzonej do precyzji jasnowidztwa”. J. Przyboś, *Przygody awangardy*, [w:] tegoż, *Linia i gwar*, dz. cyt., s. 61 (wyróżnienie – A.Ś.).

¹⁴ Na temat związków Przybosia z konstruktywistami, w tym przede wszystkim ze Strzeмиńskim, sporo pisano, zob. na przykład B. Sienkiewicz, „Prawda widzenia” Strzeмиńskiego w poezji i szkicach Przybosia oraz Strzeмиński, *Przyboś i konstruktywizm*, [w:] tejże, *Między rewelacją a repetycją. Od Przybosia do Herberta*, Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka, Poznań 1999, s. 29–44; 45–80; Z. Łapiński, *Szkoła lwowsko-warszawska, Awangarda Krakowska, konstruktywizm łódzki. Kartka z dziejów naturalnych nowoczesności*, [w:] *Stulecie Przybosia*, dz. cyt., s. 15–26.

¹⁵ „Wyobraźalny jest moment, w którym prawdziwe życie do cna przesiąknięte przez sztukę odrzuci sztukę jako zbędną. Ten moment będzie błogosławieństwem dla artystów futurystycznych, wspaniałym «iść w pokój»”. Н.Ф. Чужак, *Под знаком жизнестроения*, „ЛЕФ” 1923, nr 1, s. 39. Cyt. za: B. Groys, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, tłum. P. Kozak, Sic!, Warszawa 2010, s. 45. Jak twierdzi Groys, z czasem właściwym projektem artystycznym realizowanym przez artystów (i władzę) rzecz jasna, dla której artyści stanowili zresztą swego rodzaju konkurencję stał się nowy ustrój: komunizm. Zob. B. Groys, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, tłum. P. Kozak, Sic!, Warszawa 2010.

¹⁶ Przed takim zarzutem bronił go już Kwiatkowski. Zob. tegoż, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, dz. cyt., s. 16–18.



(konstruktywizm analityczny¹⁷). Również po wojnie, kiedy produktywizm odrodził się w nowej formule realizmu socjalistycznego, autor *Oburącz* nie był skłonny zaakceptować radykalnej jego wersji – nigdy nie podważał estetycznych uwarunkowań sztuki i literatury¹⁸. Rzecz jednak w tym, że pierwsze dwa jego tomy poetyckie – bez specjalnego uszczerbku dla renomy „estety”¹⁹ – pozwalają się czytać w kontekście idei produktywistycznych (oczywiście nie w uproszczonym, zwulgaryzowanym znaczeniu produktywizmu).

O przechodzeniu tej poezji „z pozycji «technicystycznych» na rewolucyjne” pisał już Artur Sandauer, autora *Śrub* i *Oburącz* nazywając „poet[ą] pracy, agitacyjny[m] i użytkowy[m]”²⁰, dydaktycznym i aktywistycznym. Oczywiście poglądy polityczne Przybosia i związane z nimi kult pracy, aktywizm i dydaktyzm nie miały początkowo nic wspólnego z ideologią komunistyczną²¹. Lewicowość Przybosia ma przede wszystkim podłoże społeczne, wynika z jego przekonania o ekonomicznym i przemysłowym zapóźnieniu Polski i z naruszonego poczucia sprawiedliwości społecznej; poetyckie heroizowanie robotnika i chłopą było pochodną ich roli – u autora *Oburącz* symbolicznej – w procesie industrializacji kraju (poza ten cel – industrializacji – jego polityczne myślenie w latach dwudziestych nie wybiegało). Było też jednak konsekwencją wpływów rozwijających się – zarówno zachodnich, jak wschodnich – awangard i ich uwarunkowanych społecznie estetyk.

Wypada zgodzić się z Sandauerem utrzymującym, że pierwsze tomy Przybosia dalekie są od estetyzmu, pod warunkiem że przez estetyzm będziemy rozumieć skrajne – jak mówi Peter Bürger, wypracowane przez estetykę mieszczańską – stanowisko polegające na separacji sztuki od

¹⁷ O dwóch fazach konstruktywizmu: analitycznej i produktywistycznej, zob. A. Turowski, *W kręgu konstruktywizmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979.

¹⁸ I z powodu „błędów i wypaczeń” socrealizmu cierpiał wraz z Władysławem Strzemińskim, zwolnionym ze stanowiska wykładowcy w łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Jak pisze Przyboś, pomawianie Strzemińskiego o formalizm jest nieporozumieniem, nie chodzi wszak o to, by zrezygnować z estetycznych uwarunkowań sztuki, ale by umiejętnie wiązać je z sensami społecznymi i ideologicznymi – co Strzemiński robił jak nikt inny. Zob. J. Przyboś, *Przedmowa do pierwszego wydania. Nowatorstwo Władysława Strzemińskiego*, [w:] W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 5–11.

¹⁹ Czego również dowodzi Kwiatkowski – zob. tegoż, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, dz. cyt., s. 13–46.

²⁰ A. Sandauer, *Esteta czy Scyta?*, dz. cyt., s. 203.

²¹ Wręcz przeciwnie, młody Przyboś był zwolennikiem Piłsudskiego i obozu legionowego, był członkiem Polskiej Organizacji Wojskowej i brał udział w wojnie polsko-bolszewickiej.



praktyki życiowej²². Rzeczywiście wobec tak pojmowanej autonomii estetycznej Przyboś dystansuje się już wyborem tematów, które można uznać za kwintesencję społecznego, wręcz produktywistycznego praktycyzmu. Elektryfikacja, praca cieśli, murarzy, tokarzy, robotników fabrycznych, budowa mostów, konstruowanie i korzystanie z nowych środków transportu – przedstawiane z jednej strony jako elementy całościowego procesu, jakim jest postęp, z drugiej jako czynności seryjne, odindywidualizowane – mogą wydawać się częścią bazy, świadomej swej społecznej roli, a jednak choć nie można im odmówić udziału w procesie społeczno-ideologicznej zmiany, to nie ów społeczny cel wydaje się tu najważniejszy. Szczególnie w *Śrubach* praca jest zabsolutyzowana i ekspresjonistycznie przeskalowana, tak że na analizę stosunków społecznych zupełnie nie ma tu miejsca. Estetyczność, wygnana drzwiami, wraca oknem. I to nie tylko jako idea łącząca sztukę i produkcję, opierająca się na wspólnych wartościach, takich jak wolność, dynamika, konstrukcja, potęga materii, światła i dźwięku, ale wręcz jako zasada podporządkowania życia sztuce. Utylitaryzm pracy robotniczej i pracy twórczej różni się w poezji młodego Przybosia dość zasadniczo, produktywistyczna idea wspólnego celu i uzgodnionych metod raczej nie ma tu zastosowania.

W 1923 Nikołaj Tarabukin – utrzymujący, że przed sztuką ciągle jest wielka przyszłość – pisze, że praca artysty nad konstrukcją i obróbką materiału wspierać może pracę inżyniera i technika:

Cecha, która ujawnia istotę sztuki, leży w samym procesie pracy przepełnionym dążeniem do jego doskonałego wykorzystania. Sztuka jest perfekcyjną działalnością skierowaną ku nadaniu kształtu materiałowi. (...) Organiczny związek pracy z wolnością, twórczością i mistrzostwem – właściwy przede wszystkim dla sztuki – może być urzeczywistniony przez wdrożenie sztuki do pracy. Rozwiązaniem najbardziej złożonego problemu społecznego jest ten związek sztuki z pracą, pracy z produkcją, a produkcji z życiem, bytem²³.

Daleki od produktywistycznego radykalizmu Tarabukin nie każe artyście bezpośrednio uczestniczyć w procesie produkcji (choć nie zostaje to

²² A nawet wyniesienia sztuki ponad praktykę życiową. Zdaniem Petera Bürgera zerwanie z tego rodzaju rozumieniem sztuki i włączenie jej do praktyki życiowej stanowi o istocie historycznej awangardy. Zob. P. Bürger, *Teoria awangardy*, dz. cyt.

²³ N. Tarabukin, *Od sztalugi do maszyny*, tłum. B. Askanas, [w:] A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, TAIWPN Universitas, Kraków 1998, s. 337–338.



wykluczone, bezpośrednio zaangażowana jest na przykład sztuka stosowana), jego rolę widzi raczej w organizacji społecznych potrzeb²⁴. W przypadku literatury bezpośredni udział w produkcji w ogóle nie wchodzi w grę, co innego jednak organizowanie ideologicznego zaplecza: do tego tekst poetycki nadaje się równie dobrze jak plakat.

W *Śrubach* miejsce sztuki nie jest wyraźnie określone, na pewno jednak nie można powiedzieć, że w tym technicyzującym i uprzemysławiającym się świecie – w myśl najbardziej negatywistycznych pomysłów produktywistów – nie ma na nią miejsca. Kwiatkowski ustawił relację sztuka–praca w poezji Przybosia w sposób, który został przyjęty przez jego badaczy niemal bezdyskusyjnie: twórczość artystyczna stanowi tu analogon pracy robotnika, a zatem jest pracą. Wcześniej jednak Sandauer pisał o pasywizmie poety²⁵, a później Balcerzan o – co prawda nie pasywistycznej, ale przemieszczającej sensy pragmatyczne w wyższe, metafizyczne rejony – religii pracy w poezji Przybosia²⁶. Zarówno „eks-plozywność” właściwa tej religii pracy, jak wpisanie jej w tradycję kultury chrześcijańskiej poświadczają jedynie wewnątrztekstową dyspozycję Przybosiewego aktywizmu – raczej autonomistyczną niż „zaangażowaną” orientację autora *Oburącz*.

Problem sztuki pojawia się w *Śrubach* w momentach kluczowych. W otwierającej tom *Inwokacji*²⁷ podmiot prosi o natchnienie elektrycznego Boga. Wydaje się, że przed sztuką otwierają się nowe możliwości, że poeta wzniesiony „pod niebo dymów jako rusztowanie” (tamże) będzie więcej rozumiał, więcej mógł, a przede wszystkim więcej czuł. Poeta „wzniesiony”, poeta-rusztowanie (pomagający innym pokonać dystans do elektrycznego Boga) to figury tyleż konstruktywistyczne, co podniosłe modernistyczne, w każdym razie rola lirycznego „ja” w procesie produkcji niełatwo daje się zalegalizować: miejsce poety nie jest wśród tłumu, ale wysoko ponad nim,

²⁴ Stąd ich istotna rola w propagandzie, m.in. jako plakacistów. Zob. tegoż, *Plastyckość w plakacie*, tłum. J. Kaliszan, [w:] A. Turowski, *Między sztuką a komuną*, dz. cyt., s. 384–398.

²⁵ „[Przyboś] podkreśla raz po raz, że działalność praktyczna nie jest jego domeną, za jedyne swe zadanie uważając rewolucjonizowanie wyobraźni”. A. Sandauer, *Esteta czy Scyta?*, dz. cyt., s. 218.

²⁶ Zob. E. Balcerzan, *Wstęp*, [w:] J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wstęp E. Balcerzan, wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska, komentarze oprac. A. Legeżyńska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989, s. XV–XXI.

²⁷ Wszystkie cytaty z wierszy Juliana Przybosia pochodzą z wydania pism zebranych: J. Przyboś, *Utwory poetyckie*, t. 1, oprac. R. Skręt, przedm. J. Kwiatkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.



w przestrzeni ludzko-boskiej, niezależnie od tego, jak bardzo elektryczna jest to boskość i jak dalece pożyteczne może być pokonanie dzielącej od niej odległości.

W *Śrubach* zatem Przyboś konstruktywista mozolnie – i bez satysfakcjonującego zarówno jego samego, jak radykalizujące się społeczeństwo skutku – pokonuje Przybosia ekspresjonistę²⁸. Wiersz kończący *Oburącz*, zamykający pierwsze dwa tomy autotematyczną klamrą, wydaje się pod tym względem równie symptomatyczny:

Wypaliłem jak wystrzałem słowami.
Już nie będę poganiał Was mową.
Uczynione chciwymi rękami
słowo
dziesięciokrotnie się wzmogło,
wdało się w ruch.

Sobą podany w pogłos
Naprzęgam słuch.

Zabronione są słowa bez rąk!
Jak bokser z nagimi pięściami
Rym niech przypada do szczęk.
Okrzykami wtrybowany w zgraję,
orator,
napaść zdań przypasowuję do wręg,
spajam,
puszczam tłum, jak parowóz, na tor.

Gesty ludzi w kołobiegu robót
Na nawijadła głos nawił.
Rzutem ramion
wzniesiony wyżej od ód
młot
treść, jak żelazo, słowom rozpalonym wbił.

Rąbać Gromadzie prawo!
Serca na młoty nam zamień.

(*Rezolucja*, z tomu *Oburącz*)

²⁸ Pisze o tym m.in. Andrzej Krzysztof Waśkiewicz. Zob. tegoż, *O poezji Juliana Przybosia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1977, s. 6–7.



Jak pisał Tarabukin, sztuka przyszłości to „przekształcona praca”²⁹, tak jak ona posiadająca siłę sprawczą w rzeczywistości. *Rezolucja* sprawia wręcz wrażenie odpowiedzi na produktywistyczne wezwanie „Artyści do przemysłu!”, tyle że rozumiane nie wprost, złagodzone zastąpieniem form bezpośredniej aktywności formami, by tak rzec, alternatywnymi – podmiot pracuje w maksymalnym napięciu, wysileniu, z trudem utrzymując się na granicy wewnętrznej eksplozji, ale jest to praca nie w żelazie, tylko w słowach i – co nie bez znaczenia – na stanowisku „ponadinżynieryjnym”. Nadal zatem w „produktywizmie” Przybosia utrzymuje się dwuznaczność podobna do tej z *Inwokacji*: bycie dla ludu nie jest byciem z ludem, ale ponad nim.

Już Kwiatkowski miał problem z wyższością pozą podmiotu *Śrub* i *Oburącz*. Jej przyczyny i konsekwencje rozważał w kontekście etycznym: pytał, co daje poecie prawo do „poganiania” innych i co zapewnia mu posłuch. Jego legitymizacją okazała się „ciężka praca nad słowem”³⁰. Wydaje się jednak, że to tyleż filozofia „nowej twórczości”, ile retoryczny wybieg krytyka, który z pokrzykiwaniami podmiotu-bohatera Przybosia nie potrafił sobie inaczej poradzić.

W *Rezolucji* podmiot nie jest jednak – jak chciałby Kwiatkowski – brygadziłą, jego słowo ma moc sprawczą niczym słowo biblijne, od którego wszystko się zaczęło. To słowo „wyrzuczone”, „wzmoczone”, „wdane w ruch”, wzbogacone o moc ciała – pięści. Figura eksplozywna (Sandauer) objawia się tu wprost, nie jest, jak później, ukrytą energią wewnętrznych modulacji słów, sprawia wrażenie siły bezpośrednio interwencyjnej. To poezja zaangażowana, ale jej umocowanie nie jest oddolne, zakłada „boską” pozycję mówiącego. Właściciel wzmoczonego głosu, orator, to pierwszy poruszyciel, sprawujący władzę absolutną: „puszczam tłum, jak parowóz, na tor”. W tym kontekście wszystkie figury eksplozywne, jako figury podmiotowej mocy, wydają się opresywne (nie można więc ich sprowadzić – co robi w jakimś sensie Kwiatkowski – do estetycznej formuły eksplozywności³¹). W obydwu pierwszych tomach o robotnikach mówi Przybós w najlepszym razie „lud”, częściej jednak w trybie jeśli nie lekceważącym, to bezosobowo-bezpostaciowym: tłum, masa, zgraja, miazga, motłoch, ciżba, kupa, pogłowie, rojowisko, ścierwo. Z tłumy od czasu do czasu wydobywa się jakiś robotnik (z wyjątkiem

²⁹ Zob. N. Tarabukin, *Od sztalugi do maszyny*, dz. cyt., s. 339.

³⁰ J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, dz. cyt., s. 18.

³¹ Zob. tamże, s. 35–36.



Józefa Ręba z wiersza *Porwany przez przenośnię* – nieznany z nazwiska), przedstawiciel konkretnego zawodu (murarz, żeglarz, mechanik, pilot, inżynier, robotnik zakładów „Dynamo”, majtek, kapitan, monter, palacz), który ma do odegrania kilkusekundowe solo. „Oko kamery”, niczym aparat Rodcenki utrwalający zbiorowe sceny pracy (bywało, że katorżniczej, jak przy budowie Kanału Białomorskiego), nie widzi w nim bytu indywidualnego, ale fragment większej całości. Wydaje się jednak, że to, co miało umykać odbiorcy w zdjęciach Rodcenki, a więc pozorowanie podmiotowości tłumu, traktowanego *de facto* jak poddający się estetycznej obróbce propagandowy materiał, tutaj nie pozostawia zbyt wiele wątpliwości: siła masy polega właśnie na jej pierwotnej zwierzęcej energii, wspartej energią mechaniczną maszyn i organizacją – nikt tu nie twierdzi, że socjalistycznej – pracy³². W jednym i drugim przypadku ludzka masa zostaje jednak podobnie estetycznie uwznioślona. Podnosi ją właśnie praca, toteż ani Rodcenko, ani Przyboś nie widzą w niej – jak Ortega y Gasset w *Buncie mas* czy Elias Canetti w *Masie i władzy* – zagrożenia ani nią, przynajmniej w bezpośrednich deklaracjach, nie gardzą³³. Ale pogarda, mimo że poddana estetycznej sublimacji, daje o sobie znać: w metaforze Przybosia, w konstrukcji tłamszącego ludzi kadru Rodcenki – i nie sposób wytłumaczyć jej produktywistyczną strukturą obrazu tego drugiego ani antyurbanizmem pierwszego (wedle niektórych badaczy stanowił on istotną przymieszkę do Przybosioowego cywilizacyjnego entuzjazmu³⁴). Albo inaczej: właśnie estetyka ich zdradza.

³² Barbara Sienkiewicz pisze, że jakkolwiek budowniczy i rzemieślnik nie zyskują w wierszach Przybosia rysów osobowych, „to znacznie silniej niż inni konstruktywiści akcentuje [on] podmiotowy aspekt pracy”. Zob. B. Sienkiewicz, *Od konstrukcji do de-konstrukcji*, dz. cyt., s. 343. Pogląd ten badaczka dosyć zasadniczo zweryfikowała jednak w późniejszym tekście. Pracę, nietraktowaną w poezji Przybosia w kategoriach wyzysku, jako alienującą, należałoby jej zdaniem usytuować raczej w kontekście Foucaultowskiej teorii biopolityki – mimo że działa na rzecz postępu, praca jest tu świadectwem akceptacji (mieszczańskiego) *status quo*, a nie potrzeby jego zmiany. Zob. B. Sienkiewicz, *Przyboś w kręgu „mieszczańskiej utopii”?*, [w:] *Przyboś dzisiaj*, red. Z. Ożóg, J. Pasterski, M. Rabizo-Birek, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2016, s. 25–42.

³³ Canetti – podobnie jak Przyboś – za jedną z ważniejszych cech masy uważa jej tendencję do wyładowania, eksplodowania, traktując ją – w przeciwieństwie do polskiego poety – jako objaw pierwotnej bezwoli, inercji. Zob. E. Canetti, *Masa i władza*, tłum. E. Borg, M. Przybyłowska, wstęp L. Budrecki, Czytelnik, Warszawa 1996.

³⁴ O antyurbanizmie pierwszych tomów Przybosia pisze Stanisław Jaworski (zob. S. Jaworski, *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper, pisarz i teoretyk*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 110); o cierpieniu jako istotnej formie doświadczenia podmiotu pierwszych tomów Przybosia



Jak mówi (za Lacanem) Žižek, prawda jest zawsze na zewnątrz³⁵, tylko trzeba chcieć ją dostrzec.

W jakiejś przynajmniej mierze tej „twórczej” masie sztuka nie jest już do niczego potrzebna. Ogłoszony w 1922 roku manifest Aleksego Gana traktuje konstruktywizm jako sposób organizowania struktury społecznej i ideologicznej („Niech żyje komunistyczny wyraz konstrukcji materialnych!”³⁶), a rolę konstruktywisty pojmuję inaczej, niż proponował Tarabukin: „Konstruktywista staje do szeregu proletariuszy, aby walczyć z przeszłością, aby walczyć o przyszłość – bez sztuki, za pośrednictwem produkcji intelektualno-materialnej”³⁷. Ale jak sugeruje Aleksander Rodczenko, robotnik ze względu na brak kwalifikacji nie weźmie na siebie roli utrwalającego komunistyczny ład operatora, fotografa, artysty, a jeśli nawet to zrobi, to będzie nieskuteczny³⁸. W pierwszych dwóch tomach Przybosia nie chodzi jednak o propagandowe „utrwalanie” (choćby z tego względu, że nie ma czego utrwalać), bardziej niż czymkolwiek innym są one produktem jego techniczno-socjalidealistycznej imaginacji, wybuchem życzeniowej, politycznie niesprecyzowanej, nieco anarchistycznej energii. Stąd autor-ska sygnatura, stąd demiurgiczność i niezbyt czytelna społeczna intencja. Albo wręcz sprzeczność: produktywistyczny obraz i rewolucyjna retoryka kłóć się tu z modernistyczno-mieszczańskim zapleczem ideologicznym i estetycznym, a cywilizacyjny optymizm z anachronicznymi, jak mówi Kwiatkowski, mistycznymi formami jego wyrażania³⁹. Žižek dostrzegłby pewnie w ekspresjonistycznym entuzjazmie Przybosia przejawy cywilizacyjnej hysterii, i trzeba przyznać, że byłaby ona jakimś uzasadnieniem niekonsekwencji w poglądach politycznych poety: budowa kapitalizmu socjalistycznymi metodami i pod presją „reakcyjnej” retoryki. „Zabronione są słowa bez rąk!” to nie wezwanie: „Artyści do przemysłu!”, ale samozachęta do odważniejszej metaforyzacji, w której elementem czynnym są nie tylko

pisze Edward Balcerzan (zob. E. Balcerzan, *Liryka Juliana Przybosia*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1989, s. 12–13).

³⁵ *Przekleństwo fantazji* otwiera analiza zdziwionych oskarżeniem Michaela Jacksona o pedofilię komentarzy prasowych – przecież wszystko było „na zewnątrz”, mówi Žižek, wystarczyło oglądać teledyski. Zob. S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 17.

³⁶ A. Gan, *Konstruktywizm*, tłum. M. Kotowska, [w:] A. Turowski, *Między sztuką a komuną*, dz. cyt., s. 458.

³⁷ Tamże, s. 455.

³⁸ Zob. A. Rodczenko, *Przestroga*, [w:] A. Turowski, *Między sztuką a komuną*, dz. cyt., s. 400–402.

³⁹ Zob. J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, dz. cyt., s. 44–45.



dosyć oczywiste słowa, ale i wspomagające je ręce (metafora ta rozrasta się i przyjmuje postać zantropomorfizowanego, wyolbrzymionego głosu, który przy wsparciu silnych ramion wbija młotem w słowo treść niczym żelazo). „Już nie będę poganiał Was mową” to nie rezygnacja z protekcyjno-władczej postawy, ale punkt wyjścia do odważniejszych uzurpacji: nie będę Was poganiał tylko mową, ale mową wzmocnioną siłą ramion i argumentem młota. Nic dziwnego, że takiej fiksacji na konstruktywistycznym celu odpowiada ekspresjonistyczna retoryka⁴⁰.

W *Rezolucji* nie mamy masy ani tym bardziej ścierwa – mamy ludzi, Gromadę, „Was”. A jednak – jak na fotografiach Rodcenki – to tylko pozór upodmiotowienia, tyle że wynikający z zupełnie innych uwarunkowań społecznych, politycznych, estetycznych i psychologicznych. Lekceważenie nie jest skutkiem działania „ponadludzkiego” systemu, ale reakcyjnej, jak powiedziałby Bürger (i na co zwraca uwagę Sienkiewicz), burżuazyjnej ideologii i odpowiadającej jej estetyki, w której sztuka i artysta usytuowani są zawsze ponad praktyką życiową. Ostatecznie Przyboś, świadomie utożsamiający się w trudzie pracy twórczej z „ludem” (entuzjastycznie budującym kapitalizm), nieświadomie podtrzymuje tu pogląd o autonomii sztuki i romantyczny mit artysty-demiurga – w tym przypadku demiurga społecznego i technicznego postępu⁴¹.

Artysta w „roboczym kręgu”

Niezależnie od tego, że moje dotychczasowe uwagi mogłyby sugerować co innego, nieprawdą jest, jakoby *Śruby* i *Oburącz* pozbawione były śladów społecznej świadomości ich autora. Świadomość ta daje o sobie znać co najmniej w kilku miejscach, prawie zawsze niosąc ze sobą rewolucyjny potencjał i wyznaczając nieco inny niż anachronicznie modernistyczny model komunikacji literackiej. Tak jest już w wierszu *Dynamo (Śruby)*, w którym

⁴⁰ Na pewno w jakiejś mierze rację ma Edward Balcerzan, widząc w tym cywilizacyjnym szaleństwie typowe dla awangardy zainteresowania mechanistycznością: uprzedmiotowienie człowieka w poezji Przybosia to wstęp do jego kolejnego przekształcenia: w robota. Zob. E. Balcerzan, *Wstęp*, [w:] J. Przyboś, *Sytuacje liryczne*, dz. cyt., s. XXI–XXII.

⁴¹ Barbara Sienkiewicz idzie dalej, przyczyn takiego stanu rzeczy upatrując nie tyle w „autonomistycznym wychyleniu” poezji Przybosia, ile w ujawniających się w jego wierszach reakcyjnych, prokapitalistycznych i promieszczańskich poglądach. I trzeba przyznać, że jest bardzo przekonująca. Zob. B. Sienkiewicz, *Przyboś w kręgu „mieszczańskiej utopii”*, dz. cyt.



działanie maszyny produkującej prąd staje się konceptualną matrycą społecznego buntu. Jest on jeszcze nieokreślony, stanowi wartość samą w sobie, jako wcielenie uwolnionego społecznego potencjału masy. Ekstacy i groźny równocześnie – jak pierwsze przysposabiane na masową skalę osiągnięcia techniczne: prąd, oparta na nim praca maszyn i wykorzystujące tę pracę wielkoprodukcyjne fabryki. Tak jest również w otwierającym *Oburącz Wstępie*, który można traktować jako proklamację społecznej tematyki tego tomu. Tutaj podmiot – jakkolwiek usytuowany ponad tłumem: „słyszę wasz tupot na dole” – współczując mu i współodczuwając z nim, deklaruje chęć poderwania się z ziemi (jakby zapomniał, że to nie jego miejsce, ale tłum) i przyłączenia się: „Jak pion razem z wami podrywam się z ziemi, / wierzę w mękę i w wolę waszą”. A jednak kolejny wiersz, *Na budowie mostu na Wiśle*, rozpoczynający się wezwaniem do tłumu: „Rytmem opanowanego rozruchu, porywającymi chwytami rąk / ujmij mię, pracowita gromado, włącz mnie w roboczy krąg!”, rozładowuje zgromadzony uprzednio rewolucyjny potencjał. Potencjał ten zużywa się w pracy na rzecz postępu, przebiegającej bez konfliktów klasowych – wieńczy ją scena zatknięcia sztandaru przez „zahartowanego inżyniera” na „wyprostowanym” moście (bo tylko taki może być efekt „triumfującego wysiłku”). Poeta zaczyna dzieło, inżynier je kończy, a pozostała – zasadnicza – część należy do robotnika. Niewiele ich dzieli, bo celem sztuki, podobnie jak celem pracy, jest przeorganizowanie życia. Artysta włącza się „w roboczy krąg”, a będący efektem wspólnych działań most przypomina/jest dziełem sztuki (konstruktywistycznej). Tak właśnie współpracę artysty i robotnika wyobrażali sobie produktywiści, do których – gdyby nie brak „właściwego” ideologicznego podłoża tych przekonań – w tym momencie Przybosiowi niedaleko: sztuka bliska jest zniesienia w praktyce życiowej, która sama staje się działalnością artystyczną (jak pisze Boris Groys, właściwym dziełem rosyjskiej sztuki awangardowej jest komunizm⁴²).

Obok tych optymistycznie „produktywistycznych” w *Oburącz* znajdują się także wiersze – nawiązujące do otwierającego tom *Wstępu* – „świadome klasowo”: *Centrum* i *We dwóch*. W *Centrum* tłum nie jest już wiedzioną i wiodącą w stronę postępu masą, ale masą zbuntowaną, przy czym bunt ten ma wyraźnie polityczny charakter, jest „powstającą rewoltą” („napiera zorganizowany głos gromad, które łakną”), *We dwóch* natomiast to historia młyna „obalonego oburącz”. Jeśli celem tych tekstów miało być ujawnienie

⁴² Zob. przypis 15.



społecznych resentymentów i ideologiczna mobilizacja, to modernistyczny estetyzm poważnie umniejsza ich rewolucyjny potencjał – sztuka estetyzuje bunt (tak jak wcześniej pracę). Oto kolejny dowód trudności związanych z odejściem od myślenia w kategoriach autonomii: nawet tam, gdzie – wydawać by się mogło – dzieło sztuki „treściowo” jest w pełni awangardowe: zaangażowane i polityczne, grozi mu neutralizacja przez instytucję sztuki. Na potwierdzenie tej tezy lud z *Centrum* eksploduje zgola niepolitycznie: „Z czarnych paszcz / złotym womitem / gwałt / elektryczności buchnął”. Wniosek ten można zresztą zuniwersalizować: z obydwu pierwszych tomów Przybosia estetyczność właściwa dla „organicznego dzieła sztuki” (Bürger) nie została skutecznie wyprowadzona: jeśli nie powraca jako romantyczno-modernistyczne widmo podmiotu-kapłana, to objawia się w postaci ekspresjonistycznie wzmocnionej konstruktywistycznej metaforyki.

Poeta pracy

Organizujące *Śruby* i *Oburącz* napięcie pomiędzy technologiczno-rewolucyjną tematyką, przylegającymi do niej leksyką i nowymi technikami konstrukcji tekstu a romantyczno-ekspresjonistyczną proveniencją podmiotu i obciążoną tradycją metaforą, które może być rozumiane jako dowód „niedojrzałości” polskiego awangardysty (albo jako przejaw widocznego w poezji krakowskich awangardystów rozszczepienia na ideę uspołecznienia sztuki i jej autonomii⁴³), dowodzi, jak sądzę, również czegoś innego. Napięcie to stanowi moment przeorganizowywania się porządku estetycznego, który (w polskich warunkach) antycypuje zmiany porządku społecznego. Na ten moment niegotowości, ontologicznego zmieszania i epistemologicznego zamieszania jako na moment konstytuowania się dzieła sztuki – decydujący o tym, czy w ogóle mamy do czynienia ze sztuką – wskazywał niegdyś Theodor W. Adorno⁴⁴, a dzisiaj, czyniąc go elementem

⁴³ B. Sienkiewicz, *Od konstrukcji do de-konstrukcji...*, dz. cyt., s. 338.

⁴⁴ Według Adorna awangardowe dzieło sztuki jest wielowymiarowo antynomiczne: jest utopijne i świadczy o niemożności zrealizowania własnej utopii; sytuuje się pomiędzy dyskursywnością a poetyckością; pozostaje krytyczne wobec porządków estetycznych i społecznych, ale nie proklamuje porządków nowych; zawieszono pomiędzy realizmem a abstrakcją itd. Ten system pęknięć stanowi funkcję krytycznej reakcji „prawdziwej sztuki” na urzeczowienie



już inaczej rozumianego porządku estetycznego, Jacques Rancière⁴⁵. Obydwaj stawiają na dzieło sprzeczne w sobie, niegotowe, które upomina się o nowy porządek, ale nie doprowadza do jego ukonstytuowania, ponieważ estetyczna normalizacja i legalizacja oznaczają kres tego porządku. Sztuka jest nierealizowalną (i, w imię własnych celów, niemogącą zostać zrealizowaną) utopią, „musi wykroczyć poza własne pojęcie, aby mu dochować wierności”⁴⁶. Awangardowa idea społecznego przejęcia sztuki – czy, jak mówi Bürger, odrzucenia instytucji sztuki – tam, gdzie była najbliższa realizacji, a więc w radzieckim produktywizmie, prowadziła nie tyle do „przechowania” sztuki w praktyce życiowej (tyle znaczyło zniesienie sztuki u Hegla, jakkolwiek „przechować” ją miała filozofia), ile do zgody na jej nieistotność – każda, nawet częściowa realizacja utopijnej idei okazuje się regresywna. Paradoksalnie zatem „docieranie się” estetyki i polityki, nawet jeśli początkowo wygrywa ta pierwsza, to – również estetyczny – progres.

Być może zatem Przybosiowe tomy „niegotowe”, mające zdaniem wielu badaczy świadczyć o kształtowaniu się jego awangardowej estetyki⁴⁷, w sposób najbardziej oczywisty stanowią o dokonującej się w poezji zmianie porządków artystycznych. Zupełnie „niepoetyckie” – niemieszczące się w estetycznym *residuum* – technika i polityka wchodzi tu w obszar poetyckiego postrzegania i na różne sposoby próbują ułożyć się z tym, co w owym porządku obowiązuje. Sztuka i nie-sztuka szukają zgody, ale jest to zgoda zbudowana na współistnieniu w sprzeczności.

Tomy z lat trzydziestych wykorzystują ten sam mechanizm, ale po pierwsze, akcenty w obszarze tego, co heteronomiczne wobec porządku estetycznego, przesuwają się od techniki w stronę relacji społecznych i walki politycznej, a po drugie, następuje zmiana w obszarze samej estetyczności: zamiast nieświadomych anachronizmów w rodzaju romantycznej kreacji podmiotu czy młodopolskiej ekspresyjności znajdziemy tu świadomą „współpracę” porządków poetyckiego i społeczno-politycznego.

Już *Wóz* z tomu *Sponad*, pierwszy z wierszy o „biednych ludziach”, uziemionych „w czeluściach pracy”, zasadniczo zmienia perspektywę: po

stosunków społecznych. Zob. Th.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa 1994, s. 30–85.

⁴⁵ Zob. J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa, wstęp M. Pustoła, Korporacja Ha!art, Kraków 2007, s. 129–137.

⁴⁶ Th.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, dz. cyt., s. 54–55.

⁴⁷ Asumpt do takich sądów dał sam Przyboś, kwestionując wartość pierwszych tomów. O tym samozakwestionowaniu i o jego konsekwencjach zob. J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, dz. cyt., s. 13–46.



pierwsze poezja wkracza na teren pracy, a nie tylko z wysoka (mimo że nadal sugeruje się nam widzenie „sponad”) jej się przygląda: słowa wpłatają się w oddechy, kroki, koła, są równie mozolne – i „poziome” – jak praca fizyczna; po drugie, z pozycji wysokiej rezygnuje również podmiot: sugerując potrzebę zamiany poezji na pracę i słów na narzędzia („Zamiast słów użyję wozu”). Poeta, który zachowuje w jakimś sensie pozycję uprzywilejowaną, wkomponowuje się jednak w „robotniczy krąg”, jest „zwrotniczym ust”. Wcześniej władczo „puszcza[ł] tłum, jak parowóz, na tor”, teraz ogranicza się do produkcji bytów imaginacyjnych: „i z zębów, jak dymiący papieros, wypuszcz[a] parowóz”. Parowóz to tylko „dymek z papierosa”, świadomy znak kreacyjności, w tym przypadku niebędący jednak symbolem ulotności, a raczej wcieleniem zasady zmienności (tę zasadę wciela też „zwrotniczy ust”): nie chodzi już o to, by „Rąbać Gromadzie prawo!” (*Rezolucja*, z tomu *Oburącz*), ale by pomóc jej obrać inną niż ta, którą kroczyła dotąd, drogę. Poezja to przyspieszenie i droga do lepszej przyszłości – stąd „postępowy” ruch metafor: od uciążliwej pieszej wędrówki i jazdy wozem do parowozu – to obietnica czegoś lepszego, co przekracza i przeobraża trud włożony w fizyczną pracę. Nałożenie się, współpraca porządków estetycznego (w tym przypadku już w pełni konstruktywistycznego) i politycznego ma wymiar emancypacyjny. Innymi słowy, twórczość artystyczna może kształtować nowe życie nowej zbiorowości. Tak jak chcieli konstruktywiści. O polityczny (w tradycyjnym, nie Rancière’owskim sensie tego słowa) status tej rzeczywistości nadal jednak nie należy pytać.

Rewolucjonista

Sztuka awangardowa penetruje całą przestrzeń między restrykcyjnie pojętą autonomią (malarstwo abstrakcyjne, poematy dadaistyczne) a radykalną heteronomią (produktywizm), w tym „między” upatrując często właściwego sensu awangardowości.

W przedwojennych tomach Przybosia korelacja idei estetycznej i społecznej daje o sobie znać właśnie przez wydobywanie stref „pomiędzy”. Lokujemy się tu między słowem a wizualnością (szczególnie zaznaczoną w tomach wydanych przez wydawnictwo a.r.) i między orientacją na medium (tak językowe, jak obrazowe) a pragmatycznym nastawieniem na społeczno-polityczną zmianę. W komentarzach metaartystycznych Przyboś nie



odrzuca myślenia kategoriami autonomii, nie uznaje sztuki, która chciałaby przejść na stronę czystej użyteczności⁴⁸, ale z drugiej strony społeczny wymiar sztuki traktuje jako konieczny warunek jej zaistnienia⁴⁹.

Już koncepcja „międzysłowa” każe przyglądać się temu, co nieoczywiste w relacjach językowych, co kojarzy obce sobie dotąd dziedziny, wśród których rzeczywistość artystyczna i społeczno-polityczna są stanowczo uprzywilejowane. Pierwszy Komunikat grupy a.r. (1930) sytuuje poezję w przestrzeni wyobraźniowej, otwierającej się dzięki słowom, ale się do nich nieograniczającej⁵⁰. A zatem już estetyczna zasada konstrukcji tekstu i związków słów przewiduje odniesienia polityczne – są one autonomiczne o tyle, o ile przewidują nowe połączenia nie tylko w obszarze sztuki, ale na styku sztuki i życia, a nawet o ile projektują życie samo. Heteronomia staje się warunkiem nowej, pojętej na sposób awangardowy autonomii.

W poezji Przybośa zdarza się, że jedno słowo uruchamia obydwie dopełniające się porządki znaczeń, że już ono chce być estetyczno-politycznym międzysłowiem. Przyjrzyjmy się pod tym kątem wierszowi *Eiffel z Równania serca*:

Wznieś oczy:

samolot odrywa się od rzęs, ląduje jak łąza jasno na widnokręsie.

Kurz ziemi poruszony przez tłok maszyn i rąk przyspieszonych tupot:

to rude niebo na świetlistych krawędziach kamienic

toczy się wzdłuż i w głąb.

Błysk niesie wieżę z żelaza i próżni, jak pokratowany bagnet,
nad miasto.

Dotknij mocno godziny stojącej pod bronią.

Więcej obszaru ci nagnę.

Wszystko spełni się samo
jak zachód i wschód.

⁴⁸ „Istota poezji, jej swoista natura nie da się zrównać, sprowadzić do czegokolwiek innego; poezja nie zastępuje okrzyku wiecowego lub śpiewu, choć robić to mogą różnorakie wiersze”. J. Przyboś, *Poezja i rewolucja*, [w:] tegoż, *Linia i gwar*, dz. cyt., s. 330.

⁴⁹ „Poezja oczyszczona do liryki stała się najczulszym instrumentem przemian i przełomów w psychice ludzkiej, współsprawcą i miernikiem tych przemian. Poezja nowoczesna to nieustające rewolucjonizowanie wyobraźni, odczuwania i wartościowania moralnego” (tamże, s. 332); „Usprawnienie języka, tego najbardziej społecznego narzędzia, oto obiektywnie społeczna wartość poezji. Nowoczesna poezja to wynalazcze laboratorium coraz sprawniejszych sposobów ekspresji językowej” (J. Przyboś, *Dwa głosy*, [w:] tegoż, *Linia i gwar*, dz. cyt., s. 54).

⁵⁰ Obszerne fragmenty obydwu Komunikatów cytuje Andrzej Płuszczyński, zob. tegoż, *a.r. Mit urzeczywistniony. Dzieje i kolekcja*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1989, s. 41.



O – lampy jak wielkie dmuchawce odłączyły się od słupów
światłem,
posąg wybiegł z trotuaru bez tchu.
Rozbłyśkanym w ruchu przechodniom
szywy ubrań – patrz – neonami się zajmą,
przechodniom: ruchomym celom dla świecących kul
i bomb.

–
Z twojej otwartej dłoni –
z wyciągniętej ręki posągu palec wskazujący, motocykl,
wyjechał,
karabin maszynowy za ruchomą górą.
Okna wyzwolone niespodzianie
wzlatywały z murów,
kanonada kamieniami układała się po jezdni

i trójmotorowy bombowiec mię zaczął.

Mówię:
masyw gmachu rozprowadzony w głos wołający do broni,
wołam:
jedno skrzydło bulwaru rozwija się białe po nocy,
skinę:
przyływ skłębionych pięt szybami się pieni,
bije o twój schron betonowy: o pomnik.

Zegar dwanaście bijących baterii wytoczył.

Natchnienie jak jutrzejsze dziś bombardowanie.

Wieża Eiffla jest pomnikiem techniki, a więc doskonale nadaje się na temat konstruktywistycznego wiersza, łączącego cele artystyczne i pragmatyczne. Tytuł wskazuje jednak na jej konstruktora, którego dziełem była nie tylko słynna wieża, ale i (między innymi) nowojorska Statua Wolności, co znacznie rozszerza pole możliwych integracji artystyczno-ideologicznych. Przyboś skorzystał najprawdopodobniej z faktu, że pomniejszona wersja statui znajduje się niemal w bezpośrednim sąsiedztwie paryskiej wieży, i dokonał ich kontaminacji. To jednak nie wszystko: w tle majaczy jeszcze obraz będący inspiracją statui – *Wolność wiodąca lud na barykady* Eugène’a Delacroix.

W wierszu nakładają się zatem na siebie różne przestrzenie (artystyczne i geograficzne) oraz różne wymiary czasu: na rudym niebie „sunącym” po



„światlistych krawędziach kamienic” – zapożyczenie z obrazu Delacroix wydaje się bardzo prawdopodobne – pojawia się samolot; kurz (również widoczny na romantycznym sztychu) poruszony jest przez „tłok maszyn i rąk przyspieszonych tupot”; pochodnia w ręce „żelaznej damy” zamienia się w motocykl: „z wyciągniętej ręki posągu palec wskazujący, motocykl / wyjechał”. Na tle tak „przyspieszonej” historii, objawiającej się nam w niemal epifanijnych błyskach, pojawia się wieża „z żelaza i próżni, jak pokratowany bagnet”. Sztukę wysoką w wydaniu romantycznym, sztukę okolicznościową (neoklasycystyczny pomnik będący darem narodu francuskiego dla Amerykanów) i obiekt artystyczny *in spe* łączą „wspólne sprawy” estetyki i rewolucji. Obraz Delacroix upamiętnia wydarzenia rewolucji lipcowej, statua – walki o niepodległość Stanów Zjednoczonych, wieża zaś, pozornie będąca jedynie dowodem francuskiej sprawności w łączeniu architektury i technologii, wchłonięta przez rewolucyjną przeszłość, zostaje przez poetę zaprojektowana jako symbol rewolucyjnej przyszłości.

Zasada estetyzacji obowiązująca w tym tekście jest nam dobrze znana: dynamizm obrazu Delacroix zderza się ze „statyczną statuą” oraz równie niepodatną na ruch wieżą i – jak to u autora *Śrub* bywa – język rozwirowuje obraz: to, co nieruchome: wieża, statua, budynki, góra, bulwar, kolejno „zajmuje się” ruchem. Przybosiowa eksplozywność tym razem znajduje jednak zupełnie inne niż cywilizacyjny entuzjazm pozaartystyczne uzasadnienie: to rewolucyjny duch/ruch *Wolności wiodącej lud na barykady* zaraża po-, a zarazem przedrewolucyjną rzeczywistość i oczekujący zmiany podmiot, a trójkolorowy sztandar, który dziarsko dzierży w dłoni uosabiająca wolność kobieta na obrazie Delacroix – poddany analogicznym do wcześniejszych metamorfozom – staje się zaczynem nowej rewolucji: „i trójmotorowy bombowiec mię zaczął”.

Operacje na materiale artystycznym, zarówno słownym, jak wizualnym, polegające na scalaniu rozłącznych dotąd rejestrów stylistycznych i semantycznych, spotykają się tu z podobnymi zabiegami w domenie ideologii: okazuje się, że skontaminowane rewolucje prowadzą do kolejnej, jeszcze bardziej rewolucyjnej rewolucji. Tyle że istotniejszym niż motywacja polityczna – której tu właściwie brak – uzasadnieniem zaczynającej się rewolucji wydaje się ekonomia oparta na nadmiarze. W wierszu pochodzącym z *Równania serca* nie znajdziemy już ani religii pracy, ani innej cywilizacyjnej mistyki, znajdziemy jednak ten sam (powiedziałby Žižek: libidinalny) nadmiar, tyle że rozładowujący się nie w budowaniu, a w niszczeniu. Rzeczywistość rozbijana jest wewnętrznym antagonizmem



sygnującym stosunek władzy: wcześniej oni–ja, teraz oni–my; wcześniej podmiot nieświadomie wspierał budowę kapitalizmu, teraz świadomie (choć znowu bez wyraźnych klasowych uzasadnień, które jednak pojawiają się pośrednio, między innymi przez nawiązanie do Delacroix) go niszczy. Wznoszenie i niszczenie, techniczny postęp i społeczna rewolucja, poddane tej samej (libidinalnej) ekonomii, mogą prowadzić do anarchii czy wręcz otwierać drogę totalitaryzmem⁵¹, podobnie jak wcześniej mają jednak estetyczne motywacje. Sztuka jest partnerem nowoczesnego człowieka zarówno w społecznej konstrukcji, jak w destrukcji.

Barbara Sienkiewicz zauważa, że od *Sponad* Przybosiowe metafory oddające akt budowania uzupełniają metafory upłynniające, destabilizujące rzeczywistość, co jej zdaniem „zaczyna oddalać Przybosia od konstrukttywizmu, od modernistycznego dyskursu urbanistycznego, od projektu nowoczesnego miasta także”⁵². Nie wydaje mi się jednak, żeby był to sygnał – jak chce autorka – przejścia na stronę czystej kreacji artystycznej⁵³, która satysfakcjonując się sobą, nie potrzebuje już świata albo chce go upłynnić, projektując stany czystej energetyczności. Wyraźnie „wolicjonalna” część wiersza *Eiffel*, której poszczególne partie zaczynają się od słów „mówię”, „wołam”, „skinę”, co prawda „zadają” temu światu chaotyczny ruch, ale równocześnie każą o nim myśleć jako o ruchu rewolucyjnym; przypominają poniekąd typowe dla *Śrub* i *Oburącz* formuły władczej podmiotowości romantycznej, ale równocześnie pozwalają się czytać jako zawołania samozwańczego przywódcy wiecznej insurekcji. „Wiersz jak raca” nie jest wyłącznie znakiem prawdy o „efemeryczności, momentalności i nietrwałości istnienia”⁵⁴, ale i wierszem bezpośrednio, boleśnie interwencyjnym. Destrukcja więcej ma tu wspólnego z rebelią niż z melancholią.

Wieńczące wiersz hasło „Natchnienie jak jutrzejsze dziś bombardowanie” przypieczętowanie związki sztuki i rewolucji, autonomii i heteronomii. Podmiot – „zaczęty” przez trójmotorowy bombowiec, a więc, przynajmniej pośrednio, przez romantyczną „sztukę zaangażowaną” – zaczyna rewolucję w świecie nieartystycznym, który tym samym ponownie poddaje się

⁵¹ Przyboś o swoich pierwszych tomach mówi wręcz, że ujawnia się w nich jego „nieświadomy faszyzm syndykalistyczny”. Cyt. za: R. Skręt, *Dodatek krytyczny*, [w:] J. Przyboś, *Utwory poetyckie*, dz. cyt., s. 412.

⁵² Zob. B. Sienkiewicz, *Od konstrukcji do de-konstrukcji*, dz. cyt., s. 354.

⁵³ Zob. tamże.

⁵⁴ Zob. R. Nycz, *Wiersz jest „jak raca”*. *Juliana Przybosia poetyka oświecenia a estetyka nowoczesna*, [w:] *Stulecie Przybosia*, dz. cyt., s. 31.



regułom sztuki. I ten wzajemnie napędzający się mechanizm wydaje się istotniejszy niż, z jednej strony, fetyszyzacja artystycznego nowatorstwa i – z drugiej – realizacja konkretnej politycznej idei. Społeczne zaangażowanie wyhamowuje w poecie „autonomistę”, a (mieszczański) estetyzm nie pozwala mu być rewolucjonistą.

Doprowadzony do skrajności, każdy ze scenariuszy relacji sztuka–życie musi skończyć się entropią. Ani sztuka będąca „tylko sztuką”, ani sztuka przechodząca w pełni na stronę życia nie dają szans na długie trwanie. Jedynie balansowanie między tymi skrajnościami umożliwia „życie sztuki”. Awangardowa poezja Juliana Przybosa, która uruchamia różne wersje estetycznej autonomii i różne scenariusze zbliżania się sztuki do „samego życia”, może to robić tylko dzięki współpracy tych wzajemnie napędzających się mechanizmów, chociaż konsekwencją takiego stanu rzeczy są rewolucyjny estetyzm i uestetyczniona, niemożliwa rewolucja.





„Kochajcie elektryczne maszyny”. Naturopultura Tytusa Czyżewskiego

Konflikt kultury i natury – tego, co racjonalne, i tego, co irracjonalne; cywilizacji i środowiska naturalnego, materii i niematerialności – to jeden z awangardowych mitów, które mimo że od dawna dekonstruowane, mają się zadziwiająco dobrze. O tym, że w awangardzie racjonalność i irracjonalność to dwa oblicza tego samego, przekonują już surrealiści; o tym, że materia nie wyparła ducha, wiadomo z działań artystycznych chociażby Kazimierza Malewicza czy Wielimira Chlebnikowa, o tym jednak, że maszyna nie wyparła w doświadczeniu awangardowym natury, ciągle musimy się przekonywać¹.

Tytus Czyżewski bodaj jako pierwszy polski poeta – i artysta – dekonstruuje dualizm natura–kultura i ludzkie–nie-ludzkie. Obecność w jego twórczości natury i technologii zauważano od początku, tłumacząc to połączenie albo właściwą dla estetyki dadaizmu dezynwolturą (właśnie dadaizm, zdaniem Kazimierza Wyki, pozwala uzgodnić w tej poezji prymitywizm i fascynację cywilizacją²), albo – również łączonym z dadaizmem – lękiem przed negatywnymi wpływami cywilizacji³. Gdyby szukać gdzie indziej, można by wskazać związki relacyjności w myśleniu Czyżewskiego z przyjętymi na polskim gruncie nowymi kierunkami w nauce, przede

¹ Tego rodzaju próbę „odzyskania” natury w doświadczeniu awangardowym jest wystawa *Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody* w Muzeum Sztuki w Łodzi – i towarzyszący jej katalog.

² Zob. K. Wyka, *Czyżewski – poeta*, [w:] tegoż, *Rzecz wyobraźni*, PIW, Warszawa 1959, s. 17–22.

³ Zob. np. J.J. Lipski, *O poezji Tytusa Czyżewskiego*, „Twórczość” 1960, nr 6; J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski*, Ruch, Warszawa 1971, s. 18–19; A. Turowski, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, TAIWPN Universitas, Kraków 2000, s. 21–22.



wszystkim z darwinizmem (niehierarchiczność, przejściowość relacji człowiek–zwierzę)⁴.

Badacze poezji Czyżewskiego często wydobywają na pierwszy plan silny modernistyczny podmiot, traktowany jako centralna kategoria tej twórczości⁵. Ja chciałabym zaproponować inną lekturę – zaprezentować podmiot wierszy Czyżewskiego jako splot sił, byt relacyjny, będący efektem związków zachodzących pomiędzy człowiekiem i nie-ludzkimi innymi: maszyną i światem natury, ożywionym i nieożywionym. W zachodnim myśleniu ciągłość między człowiekiem a naturą została zakwestionowana w związku z koniecznością – warunkowaną zachowaniem prymatu chrześcijaństwa – podtrzymywania przekonań o zasadniczej różnicy między nimi. Tak Claude Lévi-Strauss tłumaczy totemizm – jako antropologiczne narzędzie reprodukcji tego mitu nieciągłości⁶. Pod koniec XX wieku do głosu doszły różne koncepcje humanistyki relacyjnej (czy raczej relacjonalistycznej), oparte na myśleniu inkluzywnym, holistycznym, integrystycznym, podsuwające nowe metafory postrzegania rzeczywistości, takie jak: kłacze, *network*, sieć, asamblaż czy pokrewieństwo⁷; wszystkie one dehierarchizują dotychczasowy antropocentryczny układ. Gilles Deleuze i Félix Guattari proces ten nazywają deterytorializacją; zachodzi on za przyczyną układów maszynowych, stanowiących o płynności, przechodniości zmieniających swą naturę bytów⁸. Dowodząc posthumanistycznych dyspozycji poezji Czyżewskiego, wykorzystam Deleuzjańsko-Guattariańskie pojęcie stawania-się jako formy tak pojętej deterytorializacji.

⁴ Ten kierunek myślenia podpowiada Michał Haake (w dyskusji po prezentacji mojego artykułu na poznańskiej konferencji *Widzenie awangardy* w maju 2017 roku). Rzeczywiście zainteresowanie darwinizmem na początku XX wieku w Polsce było spore, o czym świadczą artykuły prasowe i przygotowana przez Kazimierza Czerwińskiego antologia *Wypisy z zakresu teorii ewolucji (Lamarck, Darwin, Wallace)*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1927.

⁵ Zob. np. A. Soczyńska, *Tytus Czyżewski. Malarz i poeta*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2006.

⁶ Zob. C. Lévi-Strauss, *Totemizm*, tłum. A. Zajączkowski, A. Steinsberg, PWN, Warszawa 1968.

⁷ Zob. np. E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 13–32.

⁸ Myśl nomadyczna najwyraźniej dochodzi do głosu w drugiej części *Kapitalizmu i schizofrenii*. Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, red. merytoryczna i językowa J. Bednarek, przedmowa M. Herer, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015.



Stawanie się maszyną

W stawaniu-się-maszyną – w sensie, jaki nadają tej procedurze Deleuze i Guattari – chodzi o wyjście poza opozycję między organizmem a mechanizmem. Już kłące, uruchamiające układy łączności, heterogeniczności, wielości, jest maszyną wojenną działającą przeciwko aparatowi państwa: jednorodnemu, jednoznaczniemu systemowi językowemu/politycznemu/społecznemu⁹. Mówiąc o maszynowości poezji Czyżewskiego, mam na uwadze zarówno dosłowne, jak i Deleuzjańsko-Guattariańskie abstrakcyjno-transcendentalne jej rozumienie.

Już te dosłowne, a więc odsyłające do technologii sensy, pojawiające się w komentarzach badaczy poezji Czyżewskiego podczas omawiania jej związków z dadaizmem, deterytorializują dosłownie pojętą maszynowość, celują w nieoczywistość tego pojęcia, jego tendencję do łączliwości z innymi kategoriami. Tą drogą idzie między innymi Andrzej Turowski, sugerujący pokrewieństwo Czyżewskiego z Francisem Picabią. Autor *Elektrycznych wizji* byłby w tym ujęciu, podobnie jak Picabia, nieco prześmiewczym interpretatorem maszynizmu:

Obrazy poetyckie Tytusa Czyżewskiego z tomu *Zielone oko. Elektryczne wizje* i nieco późniejszego *Wąż, Orfeusz i Eurydyka* przypominają liryczne schematy maszynistycznych obrazów Picabii (...). W wielu wierszach Czyżewskiego mamy do czynienia z futurodadaistyczną symbiozą pierwotności i techniki, z tendencją do łączenia obrazów niespójnych, przenoszonych w inne, niespodziewane konteksty, do zestawiania pozbawionej swego początkowego znaczenia symboliki religijnej i mitologicznej z symboliką cywilizacyjną i erotyczną¹⁰.

Symbioza pierwotności i techniki czy mitologii, cywilizacji i erotyki to zdaniem Turowskiego forma dadaistycznego agonizmu, dla którego wszelkie niespójności stanowią gwarancję dziania się, czyli istnienia. Związki pierwotności i techniki w polskiej sztuce awangardowej znawca awangardy tłumaczy również pewną dyspozycyjnością zarówno futuryzmu, jak i dadaizmu do produkowania hybryd.

⁹ Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Kłące*, tłum. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3, s. 221–237.

¹⁰ A. Turowski, *Budowniczości świata*, dz. cyt., s. 21.



Awangardowy splot organicznego i nieorganicznego, ciała i technologii, wydaje się z dzisiejszej perspektywy mniej jednoznaczny, szczególnie w wersji dadaistycznej i surrealistycznej. Mechanizacja organicznego, uorganiczanie mechanicznego, ożywianie martwego i maszynowego czy też automatyzowanie świadomego to skomplikowany proces od-zróźnicowania, prowadzący do kwestionowania nie tylko podziału na naturę i kulturę, ale przede wszystkim uprzywilejowanej pozycji autonomicznie pojętej jednostki ludzkiej. W tym sensie sztuka awangardowa – pojęta *en bloc* – jest posthumanistyczna¹¹.

Czyżewski – jako formista – wydaje się dobrym przykładem futuro-ekspresjonizmu czy też dadaizmu prowadzącego „pasożytniczy byt w futuryzmie”¹², konstruowane przez niego manekiny i cyborgi naprowadzają też na ślad surrealizmu¹³. Efektem tego rodzaju połączeń często bywa typowa dla dadaizmu (to on jest w tych hybrydach stroną dominującą) maszynofobia¹⁴. Z maszynistycznymi obrazami jednego z największych dadaistycznych „katastrofistów”, Francisca Picabii, kojarzy Turowski fragment dramatu *Wąż, Orfeusz i Eurydyka*, a następnie komentarz Czyżewskiego do *Zielonego oka*:

bucha czerwone światło
Fallos przemienia się
w olbrzymią **elektryczną żarówkę**.
.....
Otwierają się drzwi groty,
staje w nich nagi uczerniony węglem
bóg podziemia **Pluton**
z młotem na ramieniu i krzyczy:

¹¹ Tak traktuje ją Jacob Wamberg. Zob. J. Wamberg, *Wejście w drugą naturę: technologia we wczesnym modernizmie i sztuce awangardowej*, przeł. M. Wawrzyńczak, [w:] *Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody* [katalog wystawy], koncepcja i red. nauk. katalogu A. Jach, P. Kurc-Maj, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017, s. 233–250.

¹² Zob. A. Turowski, *Budowniczości świata*, dz. cyt., s. 22.

¹³ Manekiny Czyżewskiego w kontekście surrealizmu, a konkretnie związanej z kryzysem podmiotowości inwazji przedmiotów i bytów ludzko-nie-ludzkich analizuje Jakub Kornhauser. W jego tekście również, jak u Turowskiego, nad pozytywnymi stronami tego od-zróźnicowania dominują humanistyczne lęki. Zob. J. Kornhauser, *Czyżewski. Wśród manekinów – surrealizm po futuryzmie*, [w:] tegoż, *Awangarda. Strajki, zakłócenia, deformacje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 137–147.

¹⁴ Tak jak stosunek futurystów do techniki można określić jako ambiwalentny, bo obok zachwyty pojawiały się w ich wypowiedziach pogarda i rozczarowanie, tak dadaizm – pisze Turowski – jest pod tym względem jednoznaczny – cywilizacyjny postęp i jego emblematy to prosta droga do katastrofy. Zob. tamże.



DYNAMOFALLOS!!

wszyscy znikają nagle – pozostaje
świecący czerwono **fallos żarówka**¹⁵

Człowiek spłodził i rozpętał maszynę, która kiedyś zabije go, albo wywyższy.
Zbudujemy maszyny – pojedziemy na gwiazdy, aby obserwować słońce.
Słońce zdziwi się skąd człowiek nabrał „tyle” rozumu.
Człowiek zbuduje mechaniczne słońce.
Stare słońce – to stara pocziwa maszyna.
Kochajmy słońce i nie wygadujmy na niego poza oczami.
Przyszły człowiek, to elektryczna maszyna – czuła, skomplikowana, a prosta
w stylu¹⁶.

Polskiego „maszynizmu” – również poetyckiego – nie należy według Turowskiego łączyć z futurystyczną apologią cywilizacji, ale z dadaistycznym, Duchampowskim z ducha sceptycyzmem. Powyższe fragmenty należałoby zatem czytać jako wyraz dystansu czy nawet ironii, jaka przypisywana bywa również Picabii i jego maszynistycznym obrazom. Ten fanatyk destrukcji, jak o nim pisze Hans Richter¹⁷, kął z futurystycznego kultu maszyny, tak jak z każdej gotowej formuły sztuki, uznając wyłącznie destrukcyjne wobec tego, co zastane, poszukiwanie formy.

Czy rzeczywiście jego *Córka urodzona bez matki* (1915) albo słynna *Parada miłosna* (1917), będące przejawem ironiczno-zabawowego podejścia do tematu maszyny¹⁸, stanowią odpowiedni kontekst dla maszynizmu Czyżewskiego? Autor *Pastorałek* nie wydaje się ani destruktozem dawnych mitów, ani piewcą nowych, ani – tym bardziej – fanatykiem estetycznej destrukcji jako takiej, zwolennikiem antysztuki:

¹⁵ T. Czyżewski, *Wąż, Orfeusz i Eurydyka*, [w:] tegoż, *Wiersze i utwory teatralne*, wstęp J. Kryszak, oprac. J. Kryszak, A.K. Waśkiewicz, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2009, s. 289 (jeśli przy cytowanych wierszach Czyżewskiego podaję numery stron, to według tego wydania).

¹⁶ T. Czyżewski, *Tytus Czyżewski o „Zielonym oku” i o swoim malarstwie (autokrytyka – autoreklama)*, [w:] tegoż, *Wiersze i utwory teatralne*, dz. cyt., s. 113; tegoż, *Wąż, Orfeusz i Eurydyka*, [w:] tamże, s. 289. Mechaniczne słońce odsyła najprawdopodobniej do opery Aleksieja Kruczonycha i Michaiła Matiuszyna *Победа над Солнцем* (Zwycięstwo nad słońcem, 1913), czytanej zazwyczaj jako metafora zwycięstwa techniki nad naturą, a także nowej sztuki nad starą (ustępujące z firmamentu Słońce to uosabiający starą literaturę Aleksander Puszkina). Zob. np. E. Ковтун, „Победа над Солнцем” – начало супрематизма, „Наше наследие” 1989, nr 2. Czyżewski nie tyle pokonuje słońce, co je umechanicznia, odzyskuje naturę dla techniki.

¹⁷ Zob. H. Richter, *Dadaizm: sztuka i antysztuka*, tłum. J.S. Buras, posłowie W. Haftmann, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, s. 167.

¹⁸ Tak o jego przedrzeźniających futurystyczne uwielbienie dla maszyny obrazach pisze Krystyna Janicka. Zob. teŹe, *Surrealizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985, s. 162.



Poeta, będąc przeważnie nerwowym i zdenerwowanym dzieckiem wielkiego miasta, wchłaniał w siebie ten powszechny dynamizm współczesnej mechaniki świata cywilizowanego. Człowiek, znalazłszy się wobec maszyny, którą sam zbudował, począł określać stosunek twórcy wobec stworzonego i puszczonego w ruch potwora. W społecznym właśnie człowieku ujawnia się „konflikt pozostałości” duszy pasterza – z duszą twórcy dynamomaszyny¹⁹.

W swoim komentarzu Czyżewski daje się poznać z jednej strony jako typowy przedstawiciel nowoczesności, zaniepokojony skutkami procesu modernizacji, prowadzącej do kolonizacji życia przez bezduszną technologię – maszyna-potwór, a więc maszyna stworzona i ożywiona („puszczona w ruch”) przez człowieka, staje się dla niego zagrożeniem (jak Golem, Frankenstein czy później całe pokolenia literackich i filmowych zbuntowanych robotów). Z drugiej strony autor *Pastorałek* prezentuje się jako estetyk-antropolog (albo antyantropolog), analizujący proces kulturowej zmiany. Zarówno ślady pasterskie, jak i poczucie zagrożenia są tu kulturową projekcją człowieka początku XX wieku, jego próbą samookreślenia się wobec tego, co go otacza, a więc wszystkiego, co zastał i co sam stworzył. Przepisany na język futuryzmu mit o Orfeuszu i Eurydyce, kończący się nie apologią czy klęską miłości, ale hymnem na cześć elektrycznego dynamofallosa, nie wydaje się w tym kontekście kpina z futuryzacji miłości i sztuki ani pieśnią żałobną po ich zgonie. To raczej poetyckie studium form przejściowych – na drodze do transhumanistycznie pojętego człowieka – tyleż ironiczne, ile wzniosłe. Podobnie przywoływany przez Turowskiego fragment komentarza Czyżewskiego do *Zielonego oka* – stylistyczna naiwność, dająca o sobie znać zarówno w dziecinny nieco umechanicznianiu natury i człowieka, jak i w antropomorfizacji natury i maszyn, nie przeszkadza w uznaniu tej deklaracji za próbę holistycznego – obejmującego człowieka, naturę i maszyny – spojrzenia na świat i „zaświat”²⁰.

¹⁹ T. Czyżewski, *Poezja ekspresjonistów i futurystów*, [w:] tegoż, *Poezje*, oprac. i przedm. J. Karasek, PIW, Warszawa 1987, s. 265.

²⁰ O tym, że deklaracji tej nie trzeba czytać jako projektu dadaistycznego eksperymentu, ale jako zaczyn posthumanistycznego spojrzenia, mogłyby świadczyć echa komentarza Czyżewskiego w filmie Juliana Antonisza *Jak działa jamniczka*. Jakkolwiek to żaden dowód na posthumanizm Czyżewskiego, co najwyżej na antyantropocentryczną świadomość Antonisza. A jednak warto odnotować, że wykorzystujący składnię Czyżewskiego i jego anachroniczno-mechanistyczną stylistykę filmowiec (jeśli słusznie interpretuję *Jamniczkę* jako nawiązanie do Czyżewskiego) dostrzega posthumanistyczny potencjał twórczości autora *Zielonego oka*. Animacja Antonisza również zagospodarowuje pole naturomechaniki i również staje się projektem etycznym – niczym pogłos wezwania: „Kochajmy słońce i nie wygadujmy na niego poza oczami” brzmi prośba: „Nie niszczy my jamniczka, bo to bardzo skomplikowany mechanizm”.



Nie sposób oczywiście powiedzieć, że perspektywa antropologiczna w wierszach, dramatach i komentarzach Czyżewskiego została przekroczone w sposób zasadniczy, że stawanie-się-maszyną – tutaj jako pozycja podmiotu rozszerzonego w kierunku maszyny – dokonuje się jawnie i bezpośrednio oraz że efektem tego procesu jest relacja niehierarchiczna. Wystarczy jeszcze raz przywołać autorski komentarz do *Zielonego oka*: „Człowiek spłodził i rozpętał maszynę, która kiedyś zabije go, albo wywyższy” – jako przykład myślenia antropocentrycznego: w wersji humanistycznej (technologia jako neutralny środek ludzkiej emancypacji) lub antyhumanistycznej (zagrożenie świata ludzkiego przez wyemancypowaną technologię). Obydwa mity: technologicznej podległości i technologicznej władzy Bruno Latour uznaje za typowe produkty nowoczesnego humanizmu²¹.

W poezji Czyżewskiego znajdziemy jednak formuły wykraczające poza logikę modernistycznej konstytucji, na przykład: **„Kochajcie elektryczne maszyny, żeńcie się z nimi i płódźcie Dynamo-dzieci – magnetyzujcie i kształćcie je, aby wyrosły na mechanicznych obywateli”**²². Można rzecz jasna interpretować to jako mieszczący się w ramach modernistycznej logiki językowy i estetyczny dadaistyczno-nihilistyczny projekt ludzkiej samodegradacji albo kolejny humanistyczny projekt kolonizacyjny, ale warto wziąć pod uwagę również posthumanistyczny potencjał tego tekstu. Patrząc z tej perspektywy, Czyżewski upomina się o nową pozycję podmiotu, o rozszerzone, relacyjne „ja”, niebędące już ani człowiekiem, ani maszyną, bo będące jednym i drugim. I tu pojawia się maszynizm „wyższego rzędu” – poezję można potraktować jako maszynę w sensie Deleuzjańsko-Guattariańskim, produkującą ruch deterytorializacji. Tę dyspozycję do „rozszerzeń” podmiotu wierszy Czyżewskiego potwierdzają teksty, w których pojawiają się ścieżki innych relacji: przede wszystkim ze zwierzętami.

Animacja Antonisza, podobnie jak komentarz Czyżewskiego „infantylna” i jak mechanistyczne obrazy Picabii zasiedlona przez dziwne, skomplikowane maszyny, bardzo poważnie traktuje zarówno naturomechaniczne *continuum*, jak i problem ochrony świata, w którym nie ma szczylnych granic między tym, co nieorganiczne, a tym, co organiczne; między światem ludzkim czy zwierzęcym a światem maszyn.

²¹ Zob. B. Latour, *Nadzieja Pandory. Eseje o rzeczywistości w studiach nad nauką*, tłum. K. Abriszewski [i in.], Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2013. Antyhumanistyczne znaczenia maszynizmu Czyżewskiego wydobywa również Bernadeta Stano, widząc w nim przede wszystkim spowodowane rozwojem technologii i alienacją ze stanu natury egzystencjalne lęki. Zob. B. Stano, *Maszynizm Tytusa Czyżewskiego*, [w:] *Między słowem a obrazem. Rzecz o Tytusie Czyżewskim*, red. D. Wasilewska, TAIWPN Universitas, Kraków 2017, s. 51–73.

²² T. Czyżewski, *Tytus Czyżewski o Zielonym oku*, [w:] tegoż, *Wiersze i utwory teatralne*, dz. cyt., s. 113.



Stawanie się zwierzęciem

Czy odtwarzanie burzy (łamanie się drzewa, wiatr, chmury, morze) – czy ideał abstrakcyjny sztuki? (...) Artysta zwraca się poprzez formę abstrakcyjną do przyrody, gdyż wrócić musi – aby znaleźć swój własny świat przestrzenny – aby być w ośrodku piorunowej burzy – a nie tylko zewnętrznym widzem i obserwatorem.

Czy identyfikowanie się z przyrodą? NIE!

Stworzyć z przyrody swój własny świat – nie świat abstrakcyjny, lecz WŁASNY. Rzeźba, budynek, obraz, poemat to nie identyfikacja z przyrodą, to nie ABSTRAKCJA WIZJI – to przyroda bezwzględnie sama. Materialnie osobista i przestrzenna, HARMONIJNIE ZALEŻNA od ośrodka piorunowej burzy (przyrody), w którym znajduje się człowiek (artysta)²³.

Ten fragment zamieszczonego w *Lajkoniku* w *chmurach* tekstu *Od koncepcji przyrody – do przyrody samej* mógłby uchodzić za manifest sztuki performatywnej – sztuki jako performatywu. Niebędącej ani reprezentacją, ani konstrukcją, lecz ustanawianiem, stwarzaniem bytu funkcjonującego nie na prawach natury, ale jako natura. Niezależnie od tego, czy mamy do czynienia ze sztuką realistyczną, czy abstrakcyjną, zawsze będzie to w przekonaniu Czyżewskiego performatyw. Miejscem, w którym lokują się siły wytwórcze, jest podmiot, a właściwie materialnie pojęte „miejsce wspólne” natury i podmiotu – „ośrodek piorunowej burzy”. Materia nie jest tu pojmowana jako bierna – już sama ta „piorunująca” metafora przeczy możliwości takiego jej rozumienia – i nie zostaje jakoś zasadniczo oddzielona ani od człowieka, ani od sztuki, będącej tu nie tyle wytworem człowieka, ile czymś tożsamym z nim i z naturą, a właściwie czymś będącym nim samym i naturą równocześnie, bez zapośredniczeń: „nie gra roli w sztuce nic, co nie jest mną SAMYM, który tworzy OBRAZ lub poemat, KTÓRY JEST NATURĄ SAMĄ, nie identyczną, lecz w ośrodku piorunowej burzy”²⁴.

Pomiędzy poszczególnymi elementami tej relacji zachodzi „intra-akcja” – jak pisze Karen Barad, „przeciwieństwo «interakcji», zakładającej uprzednie istnienie niezależnych bytów/*relatorum* (...)”²⁵. „Ośrodek

²³ T. Czyżewski, *Od koncepcji przyrody – do przyrody samej*, [w:] tegoż, *Wiersze i utwory teatralne*, dz. cyt., s. 200.

²⁴ Tamże, s. 201.

²⁵ K. Barad, *Posthumanistyczna performatywność. Ku zrozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie*, tłum. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012, s. 340.



piorunowej burzy” zapewnia jednoczesność i tożsamość owych *relatorum*. Można chyba pójść dalej i powiedzieć, że świat poetycki Czyżewskiego to dynamiczny proces intra-aktywności, poddającej rekonfiguracji i deterytorializacji struktury, granice, sensory poszczególnych bytów: ludzkich i nie-ludzkich: zwierzęcych, organicznych, nieorganicznych, technologicznych, estetycznych i społecznych. Dwie osie tego procesu intra-akcji wydają się najważniejsze: człowiek-maszyna i człowiek-zwierzę. Zobaczmy, jak to wygląda w jeszcze jednym tekście dyskursywnym, „nieprogramowym programie” *Od maszyny do zwierząt – kto się gniewa na nas?*:

Żywiół – od ogólnego mechanizmu do instynktu zwierząt – będziemy braćmi zwierząt i będziemy się uczyć od nich instynktowej sztuki, kochać będziemy maszyny, gdyż one nasze siostry, i zwierzęta, bo one nasi nauczyciele i bracia²⁶.

Deklaracja, która ujrzała światło dzienne w czasopiśmie „Formiści” w 1921 roku (z. 4), znajduje estetyczny wyraz w twórczości poetyckiej Czyżewskiego. Tylko Czyżewskiego – pozostali formiści, tak zresztą jak futuro-dadaści, obawiają się maszyny i nie wkładają zbyt wiele energii w naukę, jaką mogliby nam zaoferować „bracia zwierzęta”²⁷. Projekt „instynktowej sztuki” (a należy pamiętać, że instynkt w poezji Czyżewskiego pojawia się często w towarzystwie przymiotnika „elektryczny”) ma jednak najwyraźniej charakter prospektywny, chce mieć wymiar sprawczy, nastawiony jest na dokonywanie odważnej rekonfiguracji świata. Rekonfiguracji, która na dobrą sprawę zaczęła się dopiero niedawno.

Agambenowska maszyna antropologiczna, oddzielająca to, co ludzkie, od tego, co zwierzęce, organiczne od nieorganicznego, *bios* od *zoe*, wspiera się na starych filozoficznych koncepcjach, którym początek dał Arystoteles, proponując podział duszy na wegetatywną, zwierzęcą i rozumną. Kolejne ogniwa stanowią: Kartezjusz z jego kategoryzacją substancji na myślącą i rozciągłą, Kant, Heidegger, Bataille, Habermas, a ostatnie – póki co – mógłby stanowić Žižek. Wszystkie one separują *bios* od *zoe*²⁸. Materialne

²⁶ T. Czyżewski, *Od maszyny do zwierząt – kto się gniewa na nas?*, [w:] tegoż, *Poezje*, dz. cyt., s. 269.

²⁷ O negatywnych skutkach umaszynowania współczesnej sobie kultury pisze m.in. Bruno Jasiński w *Nogach Izoldy Morgan* (Lwów 1923); wielkim przeciwnikiem maszynizmu jest Witkacy – jego *Nienasycenie* (Warszawa 1930) można by nazwać eposem antymaszynistycznym.

²⁸ Na temat Agambenowskiej „maszyny antropologicznej” zob. J. Bednarek, *Maszyna antropologiczna – instrukcja demontażu*, „Praktyka Teoretyczna” 2011, nr 2–3, <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/11450/1/12.bednarek.pdf> (dostęp: 10.10.2017).



zoe, jak pisze Rosi Braidotti, jako „nie-bio-logiczne” albo jest wyłączone z pola dyskursu, albo – jak w przypadku Agambenowskiego „otwartego” – zostaje weń włączone właśnie jako z konieczności wyłączone, żeby zagwarantować ramy dla podmiotu²⁹:

Podział życia na życie wegetatywne i życie relacyjne, organiczne i zwierzęce, zwierzęce i ludzkie jest zatem ruchomą granicą przebiegającą wewnątrz każdego żyjącego człowieka i bez tej wewnętrznej cezury proste rozstrzygnięcie, czy coś jest ludzkie, czy też nie, byłoby prawdopodobnie niemożliwe³⁰.

Zwolennicy teorii posthumanistycznych nie podtrzymują myślenia w kategoriach podziałów, tym bardziej nie uznają za słuszne wyznaczenia linii ich przebiegu w człowieku, między innymi dlatego, że według nich człowiek przestaje być podstawowym punktem odniesienia. Wspomniana już Karen Barad, autorka koncepcji realizmu sprawczego, odpowiedzialnymi za rekonfigurację granic (m.in. określających to, co ludzkie, i to, co nie-ludzkie) czyni praktyki dyskursywne (inaczej: praktyki wytwarzania granic, posiadające implikacje materialne).

W poezji Tytusa Czyżewskiego byty ożywione i nieożywione, zwierzęce, roślinne, kosmiczne, a także zjawiska przyrody nie mają z góry przypisanego miejsca, nie można też powiedzieć, że „instynktowa sztuka” polega po prostu na podniesieniu bytów nie-ludzkich do „godności” ludzkiej³¹. Tak mogłoby to jednak wyglądać w *Poznaniu*, którego bohater, ślimak,

(...) usiadł
na żdźble nikłej trawy
Aby popatrzeć z góry na przyrodę
Widzi miasta wsie doliny
zrozumiał wtedy wszechbył Tajemnicę toczącego się koła
Liczbę Przyrodę Śmierć
?
Jak
Człowiek

²⁹ Zob. R. Braidotti, *Etyka stawania-się-niewykrywalnym*, tłum. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe*, dz. cyt., s. 302–304.

³⁰ G. Agamben, *Otwarte*, tłum. P. Mościcki, „Krytyka Polityczna” 2008, nr 15, s. 125.

³¹ Bodaj jako pierwsza o poezji Czyżewskiego – a konkretnie o wierszu *Oczy tygrysa* – w kontekście poshumanizmu pisała Anna Barcz. Wiersz ten mógłby być według niej manifestem zookrytyki, przedstawia bowiem świat „oczami tygrysa”. Zob. A. Barcz, *Wprowadzenie do zookrytyki (teorii zwierzęcych narracji)*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2015, nr 6, s. 149–157.



W antropocentrycznych segregacjach ludzkiego i zwierzęcego pojawia się często koncepcja, że zwierzę ma najbardziej bezpośredni kontakt z byciem, pozostaje jednak ślepe na ową bezpośredniość; jego relację z byciem można by zatem określić jako zamknięcie-w-otwartości³². Ślimak Czyżewskiego, podobnie jak ślimak licznych autorów haiku, dokonuje bezpośredniego wglądu w świat życia – jest „Jak / Człowiek” (ze znakiem zapytania), „widzi” – nie tylko „patrzy”. Jednak odniesienie do człowieka okazuje się tu niejednoznaczne. Zacytowana zwrotka to środek wiersza – przed nią znajduje się rozchybotany tekst anonsujący ślimaka i jego ciemne zwoje jako miejsce nieomal *satori* (ale dla kogo? Dla ślimaka? Dla człowieka?), a po niej następuje ostatnia zwrotka:

Gdy kołysz się w łodzi
w której wypłynął rano
pewny przewidujący
a nie wiedzący nic
by dobić do brzegu obcego
gdzie jest poznanie
?

Nigdy albo Nic

Mam wrażenie, że zmiany praktyk dyskursywnych (rozumianych zgodnie z posthumanistycznym ujęciem Barad) dokonują się w tym tekście kilkakrotnie: wiedza przemieszczona zostaje z tradycyjnie ludzkiego punktu widzenia na zwierzęcość, zwierzęcość zostaje zrównana, a może wyniesiona ponad to, co ludzkie, a wreszcie ludzkie i nie-ludzkie zostają zrównane w niewiedzy. Perspektywa antropomorficzna wydaje się oczywista, ale równocześnie nie jest określone, gdzie przebiegają granice tego, co ludzkie, co o nich stanowi. Czy obcy brzeg to „brzeg ludzki”? Czy tam jest poznanie? Czy może problem poznania pozostaje nierozstrzygnięty? Albo raczej zostaje rozstrzygnięty negatywnie: „Nigdy albo Nic”?

Już w tym wczesnym wierszu to, co zwierzęce, problematyzuje to, co ludzkie. Natura została tu co prawda kulturowo oznaczona, ale okazała się nie w pełni podatna na działania kulturowe. Albo inaczej: natura i kultura okazały się tak samo materialne i tak samo rozumne/duchowe (kulturowe). Dekonstrukcja granic dokonała się głównie w obrębie praktyk poznawczych – nie można uznać, że „należą” one wyłącznie do człowieka.

³² Zob. J. Bednarek, *Maszyna antropologiczna – instrukcja demontażu*, dz. cyt.



I nie chodzi o to, że w wierszu Czyżewskiego mamy do czynienia z myślącym, metafizycznym ślimakiem, rzecz raczej w tym, że dochodzenie człowieka do wiedzy (albo wiedzy o niewiedzy) odbywa się „przy użyciu” ślimaka, albo raczej „dzięki” niemu. Te epistemologiczne nieoczywistości i materialność naturokultury ujawniły się w *Poznaniu* również w postaci wydobytej materialności tekstu (typografia, wersaliki, boldy).

Większość „ludzko-zwierzęcych” tekstów Czyżewskiego stanowczo mniej ostrożnie obchodzi się z granicą ludzkie–nie-ludzkie. Ucieleśnione, rozszerzone i relacyjne „ja” ma – czy raczej uruchamia w sobie – cechy będące potencjami; człowiek i zwierzę to byty zaangażowane w intra-aktywne stawanie się. Co prawda nieraz nadrzędną kategorią pozostaje ludzki umysł, ale rozszerzony o dyspozycje do przechodzenia na pozycję natury lub maszyny. Tak jest na przykład w *Intermezzo z Elektrycznych wizji* (s. 61), gdzie przemieszane elementy światów organicznego i nie-organicznego, zwierzęcego i ludzkiego stanowią podstawę do konstatacji podmiotu: „Zbliża się moja synteza”, po czym następuje apologia „przemieszczonego” rozumu: „A teraz idę do czuciowej / Do przepotężnej Machiny / Mego Rozumu”. Kolejna część *Elektrycznych wizji*, którą otwiera obraz „dynamopantery”, to wizja podmiotu człowieko-ptaka:

Ręce nagie wyciągam przed siebie
Ręce moje lotne ptakoskrzydła
Widzę góry rzeki macki polipa
Dotykam lasów gór dolin
Szukam chrztu święceń wyzwolin
Widzę przyjaciół na maskowym balu
(*Wizja II*, s. 62)

Ta wizja, można by powiedzieć: nomadyczna, odwołuje się nie tylko do podmiotu somatycznie poszerzonego o właściwości ptaka – ostatecznie posiadanie skrzydeł jest jednym z podstawowych kulturowych mitów ludzkości – ale podmiotu określanego przez pragnienie doświadczenia wszystkiego, od gór i rzek do macek polipa, od obłoków do kłosa wyrastającego z czaszki trupa. Doświadczenia, dodajmy, które nie może być udziałem kogoś/czegoś, co jest na zewnątrz, a tylko wewnątrz natury, jako jej dyspozycja – albo ona sama. W gruncie rzeczy zatem chodzi o pragnienie bycia naturą, podzieloną na poszczególne byty, ale też będącą ich syntezą, jednością.

Wrażenie jedności doświadczanego przez podmiot wierszy Czyżewskiego świata (i jedności ze światem) uzyskujemy często dzięki



przemieszczeniom cech, które nie są trwałymi atrybutami, ale dyspozycjami bytów do wchodzenia w przeróżne kombinacje, dające niejednoznaczne ontologicznie połączenia: „w gaju złote szczygliki / mosiężne kapele / *czelle* / (...) czarne złote czerwone / maszyny rozwścieklone / poją huczą nęcą” (*De profundis*, s. 71). Podłożem tych materialno-kulturowych kombinacji jest zazwyczaj afekt: radosna afirmacja, doświadczanie intensywności podmiotu, rozszerzonej potencji. Afektywność jako zdolność podmiotu do przeżywania wolności i do wchodzenia w interakcje Rosi Braidotti łączy ze Spinozjanskim *conatus*, czyli, jak mówi, „afirmatywnym aspektem mocy”³³. Dla Deleuze’a i Guattariego z kolei ta potencja przybiera formy witalistycznego maszynizmu – czy maszynowego witalizmu³⁴.

Afektywna afirmacja obejmuje wspólnotę ludzi, zwierząt, ziemi i sztuki. Sztuka, jak zapowiedział Czyżewski w tekście *Od koncepcji przyrody – do przyrody samej*, jest z naturą tożsama – po prostu nią jest. W czwartej części *De profundis* twórca daje taką ilustrację tej tezy:

Jaskółka czarnobiała
malowała swe gniazdo budowała
bocian i w lecie wiewilga
artyści złoto-biali
i przyszła elektryczna fala
(...)
i malowały się syreny korale i sepie
i przyszły bożki z **taka-huhu**

rzeźby krokodyle i żółwie
i kolibry malujące się cienkim pędzlem
w zwierciadle pąsowych jezior
i przyszły zahipnotyzowane
złotowiejące rajske ptaki
malowały śpiewały budowały
sztukę zwierząt
gniazd piór skrzydeł
i przyszedłem ja artysta
ich uczeń ich medium ich poddany Rafael
i stworzyłem pół kolibra-nietoperza

³³ R. Braidotti, *Etyka stawania-się-niewykrywalnym*, dz. cyt., s. 291.

³⁴ Zob. na ten temat J. Bednarek, *Życie jako moc deterytorializacji*, „Praktyka Teoretyczna” 2011, nr 2–3, s. 162, <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/11450/1/12.bednarek.pdf> (dostęp: 30.04.2017).



(...) ale nie była to ta sztuka
i poszedłem w głębie wód elektrycznych
czerwono-płetwych i bursztynowych
i tam znalazłem pracę dla siebie
galwano-obraz

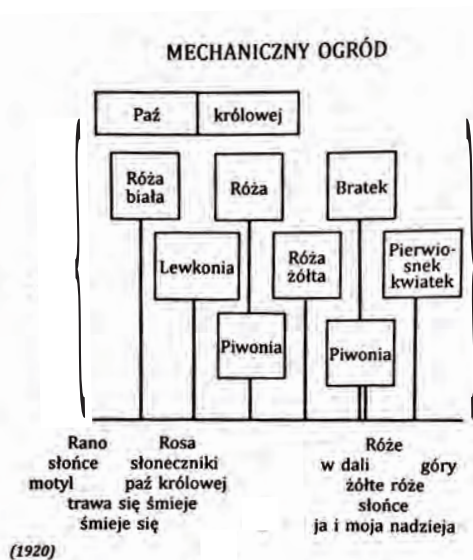
gwiazdo 7-miu kolorów
największego artysty zwierzęcia
i zostałem jego uczniem
tęcze zorze północne cyklony
magnetyzm instynkt istotność
rodzą mnie rodzą mnie rodzą mnie

Antropocentryczna perspektywa, pozwalająca postrzegać zwierzęta jako artystów, a ich zachowania jako działania artystyczne, zostaje tu skontaminowana z perspektywą antyantropocentryczną – zakwestionowany został kierunek ewolucji. To zwierzę jest największym artystą i (ludzki) podmiot uczy się od niego; sztuka to natura, artystę rodzą – nie raz, ale wielokrotnie, może ciągle – „magnetyzm instynkt istotność”. Centrum tej triady nauki, natury i „wartości ludzkich” stanowi instynkt. Antyesencjalistyczny, nieumocowany w jednym bycie, ale rozproszony w naturze witalizm, a jednocześnie uważność, jaką podmiot darzy zwierzęta i świat nieorganiczny, wrażliwość na sztukę-naturę stanowią o jego *potentia*, o afektywnej dyspozycji do wchodzenia w interakcje z naturą i doświadczania wolności natury. Tu nie ma podziału na *bios* i *zoe*; nomadyczny, a zarazem osadzony we wspólnocie natury podmiot staje się-zwierzęciem – ze wszystkimi konsekwencjami tego procesu, o jakich piszą w *Mille plateaux* Deleuze i Guattari. Subwersywne, intensywne życie jako wieczne rodzenie się to życie nieprzewidywalne, wystawione na intra-akcje z nie-ludzkimi innymi i oczekujące tych intra-akcji. Nie tylko zresztą ze zwierzęcymi innymi, ale i roślinnymi.

Stawanie się rośliną

Spójrzmy na jeszcze jeden zamieszczony na następnej stronie „wiersz” Tytusa Czyżewskiego³⁵:

³⁵ T. Czyżewski, *Noc-dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny*, [s.n.], Kraków 1922, s. 24.



Rys. 1: Tytus Czyżewski, *Mechaniczny ogród*

W *Mechanicznym ogrodzie*³⁶ spotykają się kwiaty, których kwitnienie nie wypada w tym samym czasie i których wysokości – jeśli wyznacza je odległość od poziomu ziemi (dolnej kreski) i odpowiadająca jej łodyga (pionowe kreski) – nie zgadzają się z „naturalnymi”. Obrazowość nie służy tu odróżnianiu kwiatów – temu służą znaki słowne – ale wręcz przeciwnie, jednakowe kwadraty ujednolicają, automatyzują wyglądy. To samo dotyczy motyla – jego dwukomorowe „ciało”, na które składają się dwa połączone kwadraty, odpowiadające dwu parom skrzydeł, jest mniejsze od kwiatów i uwolnione od podłoża. Jak w większości obrazów przedstawiających martwe natury „ożywione” motylem, paź królowej tyleż różni się od reszty, ile do niej upodabnia – na martwych naturach motyl stanowi często jedyny żywy element, ale podlega tym samym prawom kolorystycznej estetyczności; w wierszu-obrazie Czyżewskiego jest mniejszy i „niedociążony” kreską, ale poza tym wygląda jak kwiaty.

Kwiaty i motyl, a więc elementy umieszczone nad poziomą kreską, z obydwu stron ujęte wspólną klamrą, przypominają schemat ogrodu, są mechaniczno-automatyczne – układają się w rzędy, w równych odległościach, jakby realizowały Heglowską wizję rośliny-automatu: „*Postas* rośliny jako taka, która nie wyzwoliła się jeszcze z indywidualności w podmiotowość, pozostaje (...) bliska formom geometrycznym krystalicznej

³⁶ T. Czyżewski, *Mechaniczny ogród*, [w:] tamże, s. 24.



regularności”³⁷. A więc rośliny i owady mogłyby tu być postrzegane – jak u Hegla – jako „gorsze”, niewyzwolone. Równie dobrze można by je postrzegać jako sztucznie zautomatyzowane, zaprogramowane przez człowieka w mechanicznym ogrodzie. Jak dowodzą badania Normana Brysona, malarskie martwe natury rzadko miały charakter pastoralny, częściej składały się na nie kwiaty dekoracyjne, będące efektem pracy człowieka i sporych nakładów finansowych, a nie „dary natury”³⁸.

Niezależnie od tego, o jaką mechaniczność roślin chodzi, w wierszach Czyżewskiego nie jest ona siłą czy dyspozycją wyłączną³⁹. To, co dzieje się pod kreską, a co również współtworzy obraz mechanicznego ogrodu, rozszerza go o komplikujące naturo-kulturowy układ elementy natury oraz o – jak powiedziałby Hegel – wyzwoloną z natury podmiotowość. Z tym że w ujęciu Czyżewskiego nie chodzi o wyzwolenie, ale o włączenie. „Ja” jest ostatnim – i umieszczonym najniżej – elementem tego układu, jak w kilku innych wierszach⁴⁰ potraktowanym zresztą neutralnie, trzecioosobowo. Mechaniczność aliteracji i wyliczenia zostaje „przelicytowana” podmiotowością śmiechu, w którą włączone są trawa, słońce i „ja”. Nie bez znaczenia jest pewnie i to, że owo *carmen figuratum* pozwala się czytać na różne sposoby, a więc relacje pomiędzy poszczególnymi elementami obrazowo-słownego układu nie są ostatecznie określone – być może tylko trawa się śmieje, a „ja” i „moja nadzieja” żyją niezależnie; może stanowią gałąź kwiatu – ewentualnie jego podłoże – na który składają się róże, góry, żółte róże i słońce? Jak widać, rzeczywistość organiczno-nieorganiczna potraktowana jest przez Czyżewskiego jako sfera, by tak rzec, wolnych związków, dopuszczająca przemieszczenia na linii ludzkie–nie-ludzkie. Śmiech może być ludzką stroną natury, ale równie dobrze – zaryzykujemy takie twierdzenie – emocjonalność można by tu potraktować jako roślinną stronę człowieka. Na pewno stanowi ona w *Mechanicznym ogrodzie* (wbrew

³⁷ G.W.F. Hegel, *Encyklopedia nauk filozoficznych*, tłum., wstęp, komentarz Ś.F. Nowicki, PWN, Warszawa 1990, s. 369.

³⁸ Zob. N. Bryson, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Reaktion Books, London 1990, s. 104 – omawiam za: M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012, s. 153.

³⁹ Beata Śniecikowska pisze o tym wierszu jako o słowno-graficznym żarcie, jego tematyka jest jej zdaniem nienowoczesna i niemechaniczna. Zob. tejże, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, TAiWPN Universitas, Kraków 2005, s. 53–55.

⁴⁰ Zautonomizowane „ja” pojawia się m.in. w wierszach z cyklu „Elektryczne wizje” z tomu *Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje* (G. Gebethner, 1920).



tytułowi) podstawę ich wzajemnych relacji. Temu, co na powierzchni wydaje się mechaniczno-automatyczne, przeczy (uzupełnia?, równoważy?) subwersywny potencjał głębi. Albo inaczej: to, co rozum (wszystko, co nad kreską) uczynił mechanicznym, emocje uorganicznili (organiczne *carmen figuratum*), i to z nimi wiąże się nadzieja – być może na zachowanie czy też przywrócenie stanu symbiozy pomiędzy ludzkimi i nie-ludzkimi partnerami.

Z perspektywy antropocentrycznej stawanie-się-zwierzęciem, tak jak stawanie-się-rosliną i stawanie-się-maszyną, jest procesem destrukcyjnym. W perspektywie posthumanistycznej to uwolnienie podmiotu do związków, filiacji, czyli intra-akcji, jakie w ramach antropocentryzmu są nieosiągalne. „Czy istnieje lepsza racja pisania niż wstyd z powodu bycia człowiekiem?”⁴¹ – pyta Deleuze, po czym dodaje: „(...) literatura zaczyna się tylko wtedy, gdy rodzi się w nas trzecia osoba, która pozbawia nas władzy mówienia Ja (...)”⁴². Poezja Czyżewskiego, a przynajmniej spora jej część⁴³, próbuje wyjść poza perspektywę „ja”; stawanie się (innym), niezróżnicowanie, poszukiwanie sąsiedztwa – jednym słowem, maszynowa formuła podmiotowości – z różnych względów lepiej oddają jej „działanie” niż przykładane do niej modernistyczne kategorie. Nie mówiąc już o tym, że stanowią one zapoznany wymiar awangardowości tej poezji.

⁴¹ G. Deleuze, *Krytyka i klinika*, tłum. B. Banasiak, P. Pieniążek, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2016, s. 6.

⁴² Tamże, s. 8.

⁴³ Pole rozgrywania posthumanistycznych intra-akcji wyznaczają przede wszystkim pierwsze tomy Czyżewskiego: *Zielone oko... i Noc – dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny* (1922), oraz dramat *Wąż, Orfeusz i Eurydyka. Wizja antyczna* (1922). *Pastorałki* (1925) to już zupełnie inna poetycka przestrzeń, skonstruowana dużo bardziej tradycyjnie.





Człowiek estetyczny. Miron Białoszewski i neoawangarda

W *Tajnym dzienniku* jedna z anegdot to historia spotkania Mirona Białoszewskiego z dostawcą pornografii. Pornografia dziwnie gra tu z poezją, a właściwie jest „przykrywką” dla poezji:

Był u mnie sprzedawca pornografii. Wyznał mi, że jest zaszokowany moim mieszkaniem.

– Pan chyba zajmuje się poezją.

Przytaknąłem. On

– Ja też piszę poezje. Pan coś drukował?

Dałem mu miniaturowy wybór wierszy. Przejrzał i powiedział

– Pan uprawia poezję elitarną. Nagą poezję. A ja piszę poezję śpiewającą. Melodyjną. Romantyczną. Ja mam dopiero dwadzieścia dwa lata. Nie myślę o żadnym drukowaniu. Wyprowadziłem się od rodziców i zamieszkałem w pustym domku, który należy do mojego kolegi, ale on się tym nie zajmuje. Pod Warszawą. I tam siedzę i piszę. Zamykam się i piszę. Trzeba przecież temu narodowi coś dać. Naród jest głupi. Tylko trzeba im dać poezję zrozumiałą. Napisałem poemat o płodzie. Symboliczny. Ja tak im zakamuflowałem wszystko, żeby mnie nie mogli rozgryźć. Ja panu to przyniosę. Pan tu ma wszystko tak urządzone i zaciemnione, że może się pan zamknąć i pisać. Ja nigdzie nie pracuję, bo ja się nie nadaję do fizycznej pracy, wolę jeść suchy chleb, ale być wolny. Dlatego muszę sprzedawać pornografię, z tego żyję¹.

W innej anegdocie Białoszewski, przyłapany na bardziej ryzykownym, bo wymagającym wejścia w przestrzeń publiczną „tajnym działaniu”, spotyka milicjanta. Najpierw nie chce się tłumaczyć, ostatecznie przecież nie robi niczego, co byłoby zakazane, w końcu jednak wyjaśnia:

¹ M. Białoszewski, *Tajny dziennik*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012, s. 646–647.



Poszedłem w nocy nad Wisłę rwać zielska. Wyłonił się z ciemności milicjant. Spytał, co ja tu robię. Ja, że przecież widzi, co robię, że chyba wolno. On przytaknął, że tak, ale co tak w nocy? Ja powiedziałem, że tu blisko mieszkam, jestem literatem, w dzień śpię, w nocy chodzę. On

– No dobrze

I odszedł².

W świecie Mirona Białoszewskiego, wyłączonym z „normalnych” reguł społecznego funkcjonowania, nienormatywnie sprywatyzowanym, kontrkulturowo alternatywnym, wszystko jest podporządkowane doświadczeniu estetycznemu, a nawet jest doświadczeniem estetycznym. Każde wyjście, spotkanie, rozmowa, lektura mają potencjał kontaktowania ze sobą tego, co nieestetyczne, z tym, co estetyczne (i na odwrót) – i czynienia tych relacji podstawą wspólnot – trochę zabawnych, trochę nielegalnych, zawsze potencjalnie wywrotowych. To, co cielesne, czy wręcz perwersyjne – jak w pierwszej anegdocie – niepostrzeżenie przechodzi w estetyczne, a bycie w estetycznym (bycie literatem) zmienia się w przekroczenie, naruszenie (głównie mieszczańskich przyzwyczajęń, ale bywa, że i prawa). Jedno i drugie to doświadczenia liminalne. Można by powiedzieć, że przejście odbywa się zgodnie z psychoanalityczną zasadą, w myśl której wszystko, co – wydawałoby się – nie wiąże się z seksem, ujawnia swój zakamuflowany z nim związek, podczas gdy sam seks ukrywa inne pragnienia (na przykład poezji³). W jednym i drugim przypadku (w jednej i drugiej anegdocie) najbardziej interesująca jest chyba naturalność przechodzenia pomiędzy tymi porządkami, których, jak się okazuje, oddzielić od siebie nie sposób. Dlaczego o tym, że Białoszewski jest poetą, ma świadczyć jego dziwne zaciemnione mieszkanie (oczywiście dostawca pornografii mógł wiedzieć, kim jest Białoszewski, zanim do niego przyszedł, ale nic nam o tym nie wiadomo)? Ponieważ poezja – jak pornografia – to tajny język? A dlaczego bycie „literatem” ma tłumaczyć zbieranie kwiatów (a właściwie zielska) po ciemku? Bo literat to prawie wariat? Takich przejść, niekoniecznie związanych ze sferą seksu, ale zawsze jakoś kontaktujących z sobą estetyczność i cielesność, jest w jego twórczości sporo. Właściwie cała ona mieści się w strefie przejścia.

² Tamże, s. 639.

³ A propos tego rodzaju relacji Žižek przywołuje interesującą anegdotę: podobno w czasie pierwszej wojny światowej masturbujący się w okopach Wittgenstein myślał o matematyce. Zob. S. Žižek, *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, wstęp J. Kutyla, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 67.



Obywatel państwa estetycznego

W *Listach o estetycznym wychowaniu człowieka*⁴ Fryderyk Schiller doświadczenie estetyczne wiąże z doświadczeniem wolności. Jak wiadomo, takie jego rozumienie legło u podstaw myślenia o sztuce i estetyce awangardowej. Począwszy od słynnych *Listów*..., podmiot estetyczny i wolność są ze sobą nierozzerwalnie związane. Świat przedmiotów i świat relacji społecznych mają znamiona estetyczne.

W Schillerowskiej koncepcji wolność realizuje się tylko w sztuce, właściwe państwo to państwo estetyczne, sztuka jest w nim bowiem ważniejsza od spraw społecznych i wpływa na ich kształt. Estetyczna postawa wyraża się natomiast w grze. Dzięki niej życie staje się „sztuczne”, lżejsze niż rzeczywistość. „Człowiek bawi się tylko tam, gdzie w całym znaczeniu tego słowa jest człowiekiem, i tylko tam jest pełnym człowiekiem, gdzie się bawi”⁵. Tak pojęte zasady estetyczne można wcielić w życie tylko w małych kręgach towarzyskich. Schiller uważa jednak, że zabezpiecza to podmiot przed ingerencją państwa, niejako wyjmuje go spod jego jurysdykcji. Oto jeden z pierwszych – jeśli nie pierwszy – program przekraczający myślenie w kategoriach podziału autonomia–heteronomia sztuki. Z jednej strony przyznający sztuce bezwzględny prymat nad rzeczywistością, z drugiej osadzający ją w rzeczywistości, rozpuszczający w niej, podporządkowujący rzeczywistość zasadom „sztuczności”. Państwo estetyczne Schillera, tak jak i jego koncepcja podmiotu estetycznego⁶, jest utopią – rzecz jasna utopią posiadającą potencjał krytyczny.

O Białoszewskim mówiono i pisano wielokrotnie, że w świecie przymusów potrafił stworzyć enklawę wolności, że umiał skupić wokół siebie alternatywne środowisko, którego funkcjonowanie niewiele miało wspólnego z politycznymi uwikłaniami jego czasów. Białoszewskie „państwo estetyczne” nie było co prawda utopią, jednak przeniesienie panujących w nim zasad na społeczną rzeczywistość nie wchodziło w grę, z czego jego obywatele doskonale zdawali sobie sprawę – i co nie pozostawało

⁴ F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. I. Krońska, J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1972.

⁵ Zob. tamże, s. 104.

⁶ Na temat utopijności tej koncepcji zob. K. Chmielewska, *Podmiot jako utopia estetyczna: „Listy o estetycznym wychowaniu człowieka” Friedricha Schillera a „Dziennik” Witolda Gombrowicza*, „Pamiętnik Literacki” 2004, t. 95, nr 4, s. 7–12.



bez wpływu na ich poczucie inności i grupowej solidarności. Właściwie należałoby powiedzieć, że nie było to państwo demokratyczne, jego niekwestionowanym władcą był bowiem Białoszewski. Otoczony „dworem”, już to wewnętrznie skłóconym, już to zabiegającym o uwagę, pełni on jednak tę funkcję niejako od niechcenia, niezobowiązująco, a bywa, że z poczuciem pewnego obciążenia, nieco przykryj odpowiedzialności. Na audiencji przyjmuje bądź nie – do czego wszyscy przyznają mu prawo, pukając w różny sposób, tak by wiedział, kto chce go odwiedzić, i by mógł podjąć decyzję, czy ma na to ochotę. Nieraz porzuca też swój lud i pozostawia go samemu sobie. Z drugiej strony jednak relacje w tej społeczności nie są hierarchiczne, od czasu do czasu dokonują się tu przegrupowania, a przede wszystkim nikt nikomu niczego nie narzuca, akcje „oddolne” realizowane są tak samo chętnie jak te projektowane przez Białoszewskiego. Wolność i estetyczność to główne dewizy tego białoszewskiego towarzystwa.

Cała ta strefa ochronna, którą stanowiły wspólne wtorki, spektakle, spotkania muzyczne, filmikowania, nieomal mieści się w Schillerowskim koncepcie estetycznego pozoru. U Schillera ów pozór to strefa oddzielona od rzeczywistości, ale będąca przestrzenią ludzkiej aktywności, *poiesis*, w której zaczyna się proces modelowania rzeczywistości, wypracowywania jej przyszłych kształtów. Dla Mirona Białoszewskiego to poszerzona o zasady *poiesis* awangardowej przestrzeń eksperymentu, który – w myśl obowiązujących tu zasad – należy tyleż do życia, ile do sztuki.

Właściciel języka

O Białoszewskim, tym nienarzucającym się buntownikowi, w sposób naturalny omijającym konwencje zarówno życia, jak i literatury, pisano wielokrotnie, że był maksymalnie bliski praktykom codzienności⁷. Właśnie bliskość życia i zakorzenienie w nim przedmiotu, konkretnego, pojedynczego zdarzenia stanowiła podstawę do określania autora *Obrotów rzeczy*

⁷ Problem ten najlepiej chyba podsumowała i zobrazowała Anna Sobolewska. Zob. też, *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1997.



jako realisty, reisty⁸ czy „nowego realisty”⁹, legitymizowała też koncepcje metafizyczności jego poezji¹⁰, buddyjskości¹¹, a także umożliwiała sytuowanie jej w kontekście neoawangardy¹². Umocowanej w codzienności i prywatności twórczości Białoszewskiego można również przyglądać się jako filozoficzno-estetycznemu fenomenowi późnej nowoczesności: jako strategii w awangardowy sposób utopijnej. Myślenie o tej poezji w kategoriach utopii pozwalałoby pójść tropem nie tylko Fryderyka Schillera, ale i Andrzeja Turowskiego, i zobaczyć w niej niesprzeczne połączenie autonomicznie zorientowanej formy i jej społecznego sfunkcjonalizowania. Język artystyczny Białoszewskiego byłby wówczas utopią komunikacyjną, kolejnym wcieleniem mitu poznania bezpośredniego, „utopijne[go] pragnieni[a] porozumienia w zintegrowanym świecie”¹³.

Utopia pojawia się w książce Turowskiego (ale nie tylko tu) jako drugi biegun alienacji – jako metoda kompensowania alienacji. Nadobecność utopii w okresie awangard (tak historycznej, jak neoawangardy) tłumaczy się właśnie nasilonymi w tym czasie procesami alienacyjnymi¹⁴. W Polsce czasu PRL-u przebiegającymi oczywiście inaczej niż na Zachodzie, związanymi,

⁸ Zob. J.J. Lipski, *Słowa dodawane do rzeczy*, [w:] tegoż, *Tunika Nessosa. Szkice o literaturze i o nacjonalizmie*, PEN, Warszawa 1992.

⁹ O tym, że właściwy twórczości Białoszewskiego stosunek do rzeczy ma związek z malarstwem nowym realizmem, pisze Ewa Kuryluk. Zob. tejże, *Hiperrealizm – nowy realizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979, s. 114.

¹⁰ Zob. M. Stala, *Teatr istnienia i teatr niebycia albo czy Białoszewski jest poetą metafizycznym?*, [w:] tegoż, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1997; M. Głowiński, *Niezwykłe, zwykłe. Z Michałem Głowińskim rozmawia Janusz Majcherek*, „Teatr” 1993, nr 5.

¹¹ Koncepcje buddyjskości tej poezji referuje Beata Śniecikowska, proponująca na określenie „buddyjskopodobnego” gatunku, jaki wprowadza w swojej poezji Białoszewski, nazwę mironū. Zob. B. Śniecikowska, *Haiku? Senryū? Mironū?: poezja Mirona Białoszewskiego wobec gatunków orientalnych*, „Pamiętnik Literacki” 2011, nr 3(102), s. 77–111.

¹² Zob. R. Nycz, „Szare eminencje zachwyty”. *Miejsce epifanii w poetyce Mirona Białoszewskiego*, [w:] tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości*, TAIWPN Universitas, Kraków 2001, s. 223–225.

¹³ A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, PWN, Warszawa 1990, s. 198.

¹⁴ Związanymi przede wszystkim z towarowym społeczeństwem kapitalistycznym (w tym kontekście opisanym przez Marksa), pociągającym za sobą inne wynikające z modernizacji społeczne zmiany, m.in. urbanizacyjne i technologiczne, analizowane przez Durkheima (zob. E. Durkheim, *Typy samobójstw*, [w:] J. Szacki, *Durkheim*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1964), Simmla (zob. G. Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, [w:] tegoż, *Socjologia*, tłum. M. Łukasiewicz, wstęp S. Nowak, PWN, Warszawa 1975, s. 513–531) czy Webera (zob. M. Weber, *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*, tłum. i wstęp D. Lachowska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1994).



mówiąc krótko, z cywilizacyjnym niedoinwestowaniem i ideologicznym przeinwestowaniem. Awangardowe utopie mają wymiar (anty)estetyczny i (anty)artystyczny, a przy tym komunikacyjny i społeczny, stanowią na przykład próbę „wyjścia z języka” – za pośrednictwem języka rzecz jasna (*casus* Chlebnikowa), i przekroczenia sztuki: czy to w kierunku transcendencji (suprematyzm Malewicz)¹⁵, czy życiowej funkcjonalności (konstruktywizm i produktywizm Rodczenki), celebracji procesu artystycznego i osoby artysty w miejsce artefaktu (sztuka gestu, happening, performans, body art), życia uwikłanego w procesy medialności i konsumpcyjności (pop-art), czy wreszcie rezygnują ze wszystkich bytowych i estetycznych ograniczeń, proponując zastąpienie sztuki pojęciem sztuki (konceptualizm).

Awangarda, która dekonstruuje ideologiczne formy „fałszywej świadomości” (Mannheim), przeciwstawiając im estetyczne i społeczne utopie, będące w jakimś sensie innymi formami fałszywej świadomości, opiera się na nieredukowalnych sprzecznościach, jednak myślenie o świecie i sztuce za pomocą negacji, czyli zabezpieczonych w utopii form buntu zarówno przeciw totalnym systemom społecznym, jak systemom estetycznym, sprawia, że stoi za nią permanentny ruch odnowy, nieustanna potrzeba kwestionowania znaczeń. Jak pisze Andrzej Turowski, wielka utopia awangardy „jest próbą przewyciężenia uświadamianej sobie dwuznaczności stosunków świata rzeczy i pojęć, a w obrębie znaku – relacji znaczenia”¹⁶.

Chcąc związać Mirona Białoszewskiego z „wielką utopią awangardy”, spotkamy po drodze fenomenologiczne sposoby czytania jego poezji, stawiające na bezpośredni wgląd, próbę ominięcia – przeprowadzoną rzecz jasna w języku – językowego pośrednictwa.

Wielokrotnie pisano o tym, że poeta próbuje wymknąć się regułom *langue* i zejść do poziomu, na którym panuje uwolnione *parole*. Znanie krytycznoliterackie i badawcze rozpoznania tego fenomenu¹⁷, generujące nieraz inwentywne formuły interpretacyjne, jak Sandauerowska „poezja

¹⁵ Na temat utopii awangardowych w sztuce rosyjskiej pisał Andrzej Turowski. Zob. tegoż, *Wielka utopia awangardy*, dz. cyt.

¹⁶ Tamże, s. 185.

¹⁷ Przede wszystkim Janusza Sławińskiego (zob. tegoż, *Próba porządkowania doświadczeń. Nowatorskie przedsięwzięcia poezji polskiej w latach ostatnich*, [w:]: *O literaturze polskiej. Materiały*, cz. III: *Programy i polemiki literackie*, wybór i oprac. H. Zaworska, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1982, s. 296–297) i Włodzimierza Boleckiego (zob. tegoż, *Język jako świat przedstawiony. O wierszach Stanisława Barańczaka*, [w:]: tegoż, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, PWN, Warszawa 1998, s. 227).



rupieci”¹⁸ (czy diagnoza Barańczaka o kombinacji języka mówionego, dziecięcego i języka typowego dla reprezentantów niższych warstw społecznych¹⁹), nie są już co prawda traktowane jako interpretacyjne pewniki (wpisanej rzekomo w tę poezję postawie nieufności do języka przeciwstawiana jest postawa kreacyjna, wydobywająca jego twórczy potencjał²⁰), trudno jednak uznać wiersze Białoszewskiego za systemowe językowe realizacje. Kreacyjna językowo postawa podmiotu możliwa jest głównie dzięki lukom w systemie lub jego naruszeniom. Działałoby to na zasadzie analogii: normatywny język odpowiada normatywnym – przewidywalnym, stadnym i, co nie mniej ważne, nudnym – sytuacjom życiowym, a nienormatywny oddaje i zarazem kreuje indywidualne, wolnościowe stany podmiotu. Stąd tak ważna wydaje się tu perspektywa fenomenologiczna: kreacyjność podmiotu realizuje się w języku i świata dotyczy tylko pośrednio. Język zdaje sprawę z procesu fenomenologicznej redukcji, zamiany rzeczy w świadomościowe fenomeny. Na tym, jak pokazuje Barbara Sienkiewicz, polegają relacje słowa i rzeczy w wierszach Białoszewskiego i obowiązujące tu reguły percepcji estetycznej, a nie na rekonstrukcji bezpośredniego kontaktu z rzeczą, oddawaniu „rzeczowości rzeczy” w poezji. Tym tłumaczą się też omnipotentność obecnych w tych wierszach przedmiotów i materialność, quasi-cielesność słowa²¹.

Mnie w językowych strategiach Białoszewskiego interesuje sposób naruszania alienacyjnie działających zasad kodowych, zbliżający te strategie do autoreferencjalności rozumianej tu jako specyficzna realizacja komunikacyjnej utopii awangardy. Albo inaczej mówiąc: taka gra pomiędzy znaczącym a znaczonym, która może wydawać się utopią czystej idiomatyczności czy też sposobem umieszczania własnej mowy wewnątrz istniejącego języka. Znajdziemy tu z jednej strony wszystkie białoszewskie „mironczarnie”, „siulpety” czy inne „wywody jestem’u”, z drugiej zaś teksty wprowadzające w prywatną mitologię, która jest również mitologią języka.

Można by powiedzieć w ten sposób: wypowiedź Białoszewskiego, oparta na autonomicznych wobec systemu zasadach, zasady te wypowiada

¹⁸ A. Sandauer, *Poezja rupieci*, [w:] tegoż, *Pisma zebrane. Studia o literaturze współczesnej*, t. 2, Czytelnik, Warszawa 1985.

¹⁹ Zob. S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974.

²⁰ Zob. przede wszystkim E. Winiecka, *Miron Białoszewski: życie jako performans*, [w:] tejże, *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012, s. 291–295.

²¹ Zob. B. Sienkiewicz, *Białoszewskiego obroty rzeczy i języka*, „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 3, s. 103–123.



w trakcie realizowania się. Nie jest to jednak pełna idiomatyczność, o jakiej w odniesieniu do języka szaleństwa mówi Freud, a komentujący go Foucault odnosi do językowego sposobu funkcjonowania autora. Te „implikujące siebie języki”, „wypowiadające się w trakcie wypowiedzi”²², czyli język idiomatyczny, są według francuskiego filozofa doskonałym sposobem wymykania się normatywizującemu dyskursowi. Unieważniają podmiot, podporządkowując go zasadzie czystego, pustego języka, ale właśnie dlatego, że pozwalają na anonimowość, marginesowość, stwarzają również szansę ujawnienia się podmiotowości²³. Czysta idiomatyczność jest co prawda bytem idealnym – nie realizuje jej w pełni twórczość ani przywołanego przez Foucaulta Maurice’a Blanchota, ani Białoszewskiego – ale instruktywnym, pozwala bardzo wnikliwie analizować relacje podmiotowo-językowe. Rację ma Foucault – i ta teza znajduje również oparcie w poezji Białoszewskiego – że idiomatyczność, autoreferencjalność to mechanizmy dwuznaczne, znosząco-podtrzymujące podmiotowość. Próba wyjścia poza język, rozumiany jako normatywny system, grozi komunikacyjną katastrofą: podmiot, społecznie ustanawiający się na mocy podporządkowania prawom tego systemu, poza nim może być postrzegany jako niemy. Odrzucenie rzadko jednak bywa ostateczne, rzadko powoduje sytuację, w której – wedle Foucaulta piszącego o Blanchocie – mówienie równa się niemówieniu. Białoszewski dokonuje gwałtu na systemie (albo tylko, jak chce Elżbieta Winiecka, wykorzystuje możliwości, jakie on stwarza²⁴), ale – tak jest w przypadku każdej transgresji – nie znosi jego porządku. Może urzeczowiony „jestem” nie ma autoryzacji kodu, nie potrafi jednak wyrwać się z objęć gramatyki – co prawda mocno wywichniętej, ale nie ulega wątpliwości, że rekonstruowalnej. Wracając do Schillerowskiej koncepcji człowieka estetycznego, można by powiedzieć, że właśnie w grze między tym, co gramatyczne, a tym, co niegramatyczne, lokuje się podmiot ze swoją wolnością. Jest ona bowiem zawsze podwójnie uwarunkowana, dialektyczna, rozgrywa się.

Na balansowaniu pomiędzy biegunami autoreferencyjności alienacji i normatywizmu komunikacji opiera się niemal cały tom *Mylne wzruszenia*.

²² M. Foucault, *Szaleństwo, nieobecność dzieła*, tłum. T. Komendant, [w:] tegoż, *Szaleństwo i literatura: powiedziane, napisane*, wybór i oprac. T. Komendant, tłum. B. Banasiak i in., Fundacja Aletheia, Kraków 2009, s. 157.

²³ Na temat Foucaultowskiego rozumienia języka poza normami systemu zob. Ł. Białkowski, *Psychopatologia milczenia*, „Opcje” 2013, nr 4.

²⁴ Zob. przypis 20.



Białoszewski opracował sporo „technik”²⁵ ucieczki w „język bez końca”, ale „końce” te nieustannie mającą na horyzoncie jego poszukiwań. Rolę szkieletu, na którym opiera się wiersz, może na przykład pełnić w miarę normatywnie rozumiana składnia. Tak jest między innymi w słynnym *namuszowywaniu*²⁶, składającym się z dwóch poprawnie pod względem składniowym zbudowanych zdań, tyle że wypełniające ów szablon rzeczownikowe i czasownikowe neologizmy są morfologicznie przekształcone lub skrócone. Schemat składniowy (apostrofa, zdanie w trybie oznajmującym i zdanie w trybie rozkazującym) może tu stanowić punkt wyjścia do uzupełniania miejsc odkształconych. Owe odkształcenia – ważniejsze rzecz jasna od schematu – które można rozumieć jako próbę przezwyciężenia dwuznaczności relacji świata rzeczy i pojęć oraz dotarcia do stanu sprzed ustalenia się tych relacji i ustabilizowania znaczeń (awangardowa utopia komunikacyjna), dają tutaj efekt zmieszania części mowy i skrótu, z którego słowo może dopiero wyniknąć.

Balansowanie pomiędzy wiadomym a niewiadomym, gramatyką a niegramatycznością, ciekawiej wygląda chyba w wierszach, w których odwołanie do schematu składniowego się nie sprawdza i punktu zaczepienia trzeba szukać gdzie indziej. To tutaj jesteśmy bliżej idei językowej auoreferencyjności. Weźmy *** [Karmel z kolan działa]:

Karmel z kolan działa
swoich
w szpic
na leżąc
o
smaku
wdrapywań
słodko
ta góra
zjadła

²⁵ „Technika” to w tym przypadku nie najlepsze słowo, sugerujące narzucone sobie ograniczenia, ostatecznie jednak sam Białoszewski mówi o pewnych technikach, na tyle jednak enigmatycznych (i tak enigmatycznie), że trudno nazywać je schematycznymi: „Wiersze. Rzucam się z określenia na określenie. Łańcuchem. Potem przejeżdżam przez to skracaniem. Potem sprawdzić: czy przekazało się to rzucanie? Nie można opuścić żadnego z oczek, bo puści całość jak w górach albo w pończosze”. M. Białoszewski, *Rozkurz*, PIW, Warszawa 1980, s. 102. „Technika” opiera się więc właśnie na balansowaniu pomiędzy nadmiarem („rzucaniem się”) a niedomiarem (skracaniem).

²⁶ Zob. np. interpretację tego wiersza zaproponowaną przez Jacka Kopcińskiego. Zob. tegoż, *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1997, s. 27–30.



Jest to jeden z tekstów, którym szczególnie bliska wydaje się idea prywatyzacji kodu językowego. Jak powiedziała Foucault, chodzi tu o mowę zawierającą w sobie własne zasady deszyfracji, zawieszającą panowanie języka w geście pisania²⁷. Jej analiza powinna uwzględniać prywatne mitologie. Interpretacji hermeneutycznej, polegającej na wyznaczaniu pól spójności czy to semantycznej, czy syntaktycznej, nie należy tu wróżyć przesadnego sukcesu. „Karmel”, „góra”, „szpic”, „wdrapywanie”, „kolaną”, „działać”, „leżeć”, „smak”, „słodko”, „zjeść”, „ja” i „pisanie” to mniej więcej uporządkowane semantycznie słowa, z których – mimo tego uporządkowania – niewiele wynika. Górę Karmel można ewentualnie nazwać szpicem (porzucając oczywiście normę stylistyczną); jako że, zapewne z pobudek religijnych, można by na nią wchodzić na kolanach, a ten rodzaj ruchu to (w jakimś sensie) wdrapywanie się, mamy kolejną nić spójności; zmęczenie związane z religijnym uniesieniem jest „słodkie”; słodczy jest pochodną smaku, a ten jedzenia. Pisanie również może być męką, uniesieniem i słodczą. Co z tego wynika? Wiersz autotematyczny na temat trudów pisania? Jeśli tak, to jest on mało „białoszewski”, tego rodzaju interpretacja odwołuje się do zbyt wysokich rejestrów stylistycznych. Lepsze rezultaty osiągniemy, jeśli weźmiemy pod uwagę lekturę opartą na „szyfrze” i jeśli spojrzymy na ten tekst jako na wiersz konkretystyczny. Otóż jeżeli poemat na temat trudów i słodczy pisania, przypominających męki i uniesienia pielgrzyma – na przykład taki, którego autorem mógłby być John Donne – rozbić za pomocą techniki dada, tak by poprawne syntaktycznie i bliskie semantycznie zestawiania słów wyglądały raczej na nienormatywne niż oczywiste, a potem jeszcze dodać kilka słów spoza materiału wyjściowego (na przykład „szpic” i „zjadła”), otrzymamy tekst mówiący o problemach twórczych, ale awangardowo odkonkretniony i odnormatywizowany. Recz nie polega na tym, że to stary temat w nowej formie, forma wpływa tu bowiem na temat, stanowi „odnowę znaczeń”. Nie mniej ważny niż semantyczne i składniowe rozbieżności jest w tym tekście przecież konkretystyczny motyw schodów. Droga na górę Karmel (możolne wchodzenie, a potem szybkie zejście w dół), na której napotykamy schody – jako metaforę kłopotów twórczych (i rewolucyjnego ich przezwyciężenia zaproponowanego przez Majakowskiego) – to tyleż

²⁷ Zob. M. Foucault, *Szaleństwo. Nieobecność dzieła*, dz. cyt., s. 158.



poważnie potraktowany tekst-obraz, ile poetycki żart. Wsparty wynikającą z innych tekstów i komentarzy Białoszewskiego²⁸ wiedzą o tym – tu dochodzimy do interpretacji za pomocą szyfru – że tytułowa góra Karmel to łóżko lub pierzyna. „Karmel z kolan działa” w jakimś sensie dlatego, że pisać na łóżku można chyba tylko, opierając zeszyt na kolanach (zgiętych „w szpic”, ale jednak „na leżąc / o”), a znajdując się w takiej pozycji, pisać „o / smaku / wdrapywać” jest „słodko”. No chyba że łóżko pokona („zje”) piszącego i jego pisanie, o co nietrudno w takich okolicznościach.

Ta oparta na szyfrze interpretacja nie znosi oczywiście poprzednich, nie wchodzi też z nimi w konflikt. Właśnie wielość sprzecznych pozornie języków, konwencji, stylistyk narzuca logikę języka sprywatyzowanego, który balansuje na granicy niedomiaru i nadmiaru: to, co na pierwszy rzut oka wydaje się czystą autoreferencyjnością, niemal bełkotem, przy zastosowaniu odpowiedniego klucza otwiera się na znaczenie, a właściwie znaczenia, które znajdują się w ciągłym ruchu, gotowe dać odpór kolejnym próbom usztywnienia. Ten skomplikowany system zabezpieczeń sprawdza się jednak w takim samym stopniu, w jakim ponosi klęskę – jeśli oczywiście za stawkę w grze uznać prywatyzację języka – pełna realizacja idei autoreferencyjności nie jest możliwa. „Anonimowość” językowa (Foucault) jest utopią. Ale cóż to za przegrana? W literaturze może ona jedynie funkcjonować jako – awangardowa – idea, służąca obronie i odnowie języka. Chlebnikow, który bodaj najdalej posunął się w próbie realizacji tej idei, wysuwał nawet postulat poszerzenia języka rosyjskiego o słowa tworzone na użytek chwili i „żyjące życiem motylka”²⁹. Białoszewski momentami zbliża się do tak rozumianej idei języka, a nawet do – jak ją nazywa Turowski – utopii fenomenologicznej. Historię autora *Białego kwadratu* i jego drogi wychodzenia z języka malarstwa autor *Wielkiej utopii awangardy* kończy anegdotą. Pewnego razu, podczas odwiedzin w mieszkaniu malarza, jeden z jego uczniów został przez mistrza przywołany do okna i zagadnięty: „czy widzisz świat suprematystyczny?”³⁰.

Świat białoszewski to nie „inny świat”, na który otwiera się okno dzieła sztuki, o utopii fenomenologicznej w jego wydaniu więcej mówi samo

²⁸ Zob. np. *Cyckam karmel albo rodowód góry odosobnienia*: „Karmelą jest jedna koldra / ta koldra jest po jednej Stefie”, [w:] M. Białoszewski, *Obroty rzeczy, Rachunek zachciankowy, Mylne wzruszenia, Było i było*, PIW, Warszawa 1987, s. 236 i 239.

²⁹ W. Chlebnikow, *Kurhan Swiatogora*, [w:] tegoż, *Widziądz widziadeł bezkształtnych. Wiersze i teksty 1904-1916*, przełożył, wybrał i przypisami opatrzył A. Pomorski, Open, Warszawa 2005, s. 74.

³⁰ Cyt. za: A. Turowski, *Wielka utopia awangardy*, dz. cyt., s. 147.



okno: „**okno za okno** / za za długo ododczute / odododczute na całe o”³¹. Świat widziany przez okno języka, mimo że jest ono otwarte „na całe o”, zacina się (w oknie/języku). Nie jest to ani zaświat, ani świat oczywistych kodeksów – zresztą prawa Hammurabiego wcale nie były oczywiste.

Performer

Autora *Rachunku zachciankowego* nie interesuje ideologiczny wymiar życia. Tę aideologiczność w słynnej *Poezji rupieci* Artur Sandauer traktuje jako bodaj najistotniejszą cechę postawy Białoszewskiego i zasadniczy rys jego poezji³²; *désintéressement* wyrażane wobec coraz bardziej upolityczniającego się i konformizującego świata nabiera jednak cech polityczności *à rebours*. „Bycie sobie poetą”, robienie „teatru osobnego”, odmawianie uczestnictwa w dziennym przebiegu życia, z jego społecznymi rytuałami i koniecznościami, i wybór alternatywnych, nocnych odmian nieuczestnictwa to świadoma samoalienacja, ale i bardzo konsekwentna, można rzec: kontrkulturowa strategia twórcza. Wszystkie te – zasadniczo neoawangardowe – formy bycia antyideologicznego: mitologizacja prywatności i codzienności, zabawy, duchowego olśnienia składają się na utopię życia prawdziwego, czyli – jak głosili artyści Fluxusu – życia będącego sztuką. Białoszewski nie walczy ani z systemem językowym, ani społecznym inaczej, niż utrzymując balans pomiędzy anonimowością a manifestacyjną prywatnością swoich działań; nie przechodzi na poziom metarefleksji, nie ujawnia chwytów, właściwie nie komentuje założeń tej „antyideologicznej ideologii”³³. Brak ideologicznych metarefleksji w jego tekstach potwierdza niejako ich przyjemnościowy, pozaracjonalny rdzeń – dezalienacyjne działanie sztuki możliwe jest wszak tylko jako udział, a nie metarefleksja.

³¹ M. Białoszewski, *Polot nad niskimi strefami. Rozproszone i niepublikowane wiersze – przekłady poetyckie – dramaty – 1942–1970*, PIW, Warszawa 2017, s. 180.

³² Zob. A. Sandauer, *Poezja rupieci*, dz. cyt.

³³ Slavoj Žižek, pisząc o ideologii jako o przyjemnościowym „produkcie ubocznym”, przekonuje, że cel ideologii musi pozostać w ukryciu, a jego ujawnienie jest przeciwnie skuteczne. Robotnicy muszą wierzyć w rewolucję, nie wiedząc o przyświecającym jej celu wychowawczym: uczynienia z nich podmiotów rewolucyjnych; gdyby wiedzieli, efekt wychowawczy zostałby zaprzepaszczony. Zob. S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, tłum. J. Bator, P. Dybel, wstępem opatrzył P. Dybel, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 106.



O twórczości Białoszewskiego bardzo często pisano w kontekście codzienności i potoczności, uzasadniając ich obecność w tekstach na przykład socjologicznie: pochodzeniem społecznym i warunkami życia poety³⁴; psychologicznie i egzystencjalnie: taką a nie inną konstrukcją psychiczną, poczuciem „zadomowienia w świecie”³⁵; wrażliwością metafizyczną, bliską mistycyzmowi chrześcijańskiemu czy filozofii zen, a także świadomością estetyczną, przede wszystkim znajomością estetyki awangardowej³⁶. Trop neoawangardowy podjął Ryszard Nycz, wskazując na związki twórczości Białoszewskiego z założeniami happeningu i performansu³⁷. Kolejni badacze i badaczki podejmujący ten wątek performatywność (w) twórczości Białoszewskiego rozumieją już szeroko, jako *performance activities*, działania językowo-cielesno-przestrzenne³⁸.

Mnie interesują w tym miejscu artystyczne i estetyczne konsekwencje świadomości neoawangardowej, którą Białoszewski posiadał niejako *avant la lettre*. Jego twórczości od początku towarzyszył duch dada, Futurystycznego Teatru Syntezy i poezjokoncertów czy dadaistycznych wernisaży³⁹,

³⁴ Zob. np. K. Rutkowski, *Koncepcja „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego*, [w:] tegoż, *Przeciw (w) literaturze. Esej o poezji czynnej Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Pomorze, Bydgoszcz 1987.

³⁵ Zob. np. A. Sobolewska, *Maksymalnie udana egzystencja*, dz. cyt., s. 44–48.

³⁶ Zob. np. K. Wyka, *Na odpust poezji*, „Życie Literackie” 1956, nr 36; J. Walończyk, *Poeta – pustelnik*, „Kronika” 1956, nr 17; S. Burkot, *Miron Białoszewski*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1992, s. 8–14; R. Nycz, „Szare eminencje zachwyty”, dz. cyt.; Ż. Nalewajk, *Kubizm w poezji Mirona Białoszewskiego. Stylizacja czy diagnoza procesów poznawczych?*, „Tekstualia” 2009, nr 3.

³⁷ Zob. R. Nycz, „Szare eminencje zachwyty”, dz. cyt., s. 223–225.

³⁸ Bardzo szeroko, bo jako kategorię i estetyczną, i poznawczą, i komunikacyjną, traktuje performans w twórczości Białoszewskiego Elżbieta Winiecka. Autor *Zawału* obsadza sobą, jak pokazuje Winiecka, wszystkie możliwe role komunikacyjne: on sam traktuje życie jako miejsce wytwarzania sytuacji komunikacyjnych, a jego bohater „staje się równocześnie obserwatorem i uczestnikiem, kreatorem i sprawozdawcą”. E. Winiecka, *Z wnętrza dystansu*, dz. cyt., s. 322.

Agnieszka Karpowicz, która niemal w każdym tekście poświęconym twórczości Białoszewskiego wskazuje jej aspekty artystyczne czy estetyczne, w kontekście performatywności zwraca uwagę na procesualność tej twórczości, jej wielowariantowość, niestabilność (zob. tejsze, *Eksperymenty „lizbońskie” Mirona Białoszewskiego*, „Konteksty” – w druku); kategorią performansu obejmuje też praktyki magnetofonowe Białoszewskiego (zob. tejsze, *Wibracje Mitsuku. Archiwum głosu Mirona Białoszewskiego*, [w:] *Tradycje eksperymentu / Eksperyment jako doświadczenie*, red. J. Kornhauser, K. Hoffmann, B. Sienkiewicz (w druku) i – wróć do tego później – relacje jego bohatera z miastem.

³⁹ Bardzo ciekawie pisze o tych związkach Agnieszka Karpowicz, która zaprezentowała Białoszewskiego jako „polskiego Schwittersa”. Jego egzystencjalno-tekstowy „zlep”, jak pokazała Karpowicz, przypomina Schwitterowski *Merz* – pozwala przekraczać granice między sztuką a życiem. Zob. tejsze, *Merz i zlep. Estetyczne modele kultury opartej na tolerancji w twórczości Kurta*



jak inni neoawangardowi artyści odkrywał zatem dla siebie tradycję historycznej awangardy. Jakkolwiek nie sposób stwierdzić, że autor *Osmędeuszy* był uczestnikiem międzynarodowego ruchu awangardowego⁴⁰, nie można też powiedzieć, że po prostu przeszczepiał na nasz grunt dorobek zachodniej neoawangardy – w połowie lat pięćdziesiątych, kiedy rozpoczął swoją poetycko-teatralną działalność, dorobek ten jeszcze nie istniał⁴¹. Zarówno to, co miało miejsce na Tarczyńskiej, jak i później na placu Dąbrowskiego, to działania paraartystyczne, efemeryczne, najczęściej nijak niedokumentowane – rebelianckie w stosunku do oficjalnego nurtu sztuki. Ich ośrodkiem jest artysta i jego relacje ze światem, a celem – uruchomienie zarówno w nadawcy, jak w odbiorcy takich kanałów percepcyjnych, które pozwoliłyby na uwolniony od myślowych i sensorycznych blokad estetyczny odbiór rzeczywistości. W ten sposób rozumiana twórczość – jako działanie, czyli performatywnie – to również jedna z podstawowych zasad poezji Mirona Białoszewskiego⁴². Przeczając konwencjonalnie pojętym wartościom i jakościom estetycznym, autor *Oho* proponuje rodzaj działań, które za Kaprowem i innymi członkami Fluxusu można by nazwać drobnymi zdarzeniami (*events*). Tego rodzaju zdarzeniami są nie tylko *sensu stricto* teatralne spektakle, ale i różnego rodzaju towarzyskie rytuały – praktyki estetyczne życia codziennego, takie jak parateatralne imprezy w kolejnych miejscach zamieszkania artysty, nagrywanie, odsłuchiwanie, czytanie i przepisywanie jego tekstów, układanie bukietów, słuchanie muzyki, filmikowanie, specyficzne białoszewskie *dérives* czy wreszcie same teksty.

Schwittersa i Mirona Białoszewskiego, [w:] *Literatura, kultura, tolerancja*, red. G. Gazda, I. Hübner, J. Pluciennik, TAIWPN Universitas, Kraków 2008, s. 151–162.

⁴⁰ Co według rygorystycznie nastawionych badaczy tego ruchu mogłoby wykluczać Białoszewskiego z awangardy – jednym z istotnych jej wyznaczników jest przecież grupowość wystąpień. Szukając argumentu na rzecz awangardowości twórczości autora *Mylnych wzruszeń*, można by powiedzieć, że sprywatyzował on ideologie awangardowe podobnie jak wcześniej sprywatyzował język. Działal na marginesie, a właściwie poza strukturami światowych nurtów awangardowych, ale chociaż nie sposób wskazać między nimi związków instytucjonalnych, ideowe powiązania są, jak mi się wydaje, oczywiste.

⁴¹ Choć istniała już, jak dowodzi Richard Schechner, performatyka. W latach pięćdziesiątych XX wieku pojawił się paradygmat performatyki, obejmujący pierwsze prace Austina, Goffmana, Turnera, Lorda i Caillóis. Zob. R. Schechner, *PAJ Distorts the Broad Spectrum*, „TDR: The Drama Review” 1989, t. 33, nr 2, s. 7 – podaję za: J. McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, wstęp i tłum. T. Kubikowski, TAIWPN Universitas, Kraków 2011.

⁴² Jednym z pierwszych badaczy piszących o zdarzeniowości w poezji Białoszewskiego był Krzysztof Rutkowski (zob. tegoż, *Przeciw (w) literaturze*, dz. cyt., s. 133). Wiąże on zdarzeniowość ze „specyficzną odmianą twórczości amatorskiej”, typowej jego zdaniem dla Białoszewskiego, gdzie produkt jest nierozzerwalnie związany z sytuacją, w której powstaje. Wątek ten podejmuje i rozwija Elżbieta Winiecka. Zob. tejeż, *Z wnętrza dystansu*, dz. cyt., s. 314–326.



Pole tego rodzaju działań jest bardzo szerokie, mieszczą się w nim zarówno cele rozrywkowe, jak i tzw. wyzwanie skuteczności⁴³. Performans, rozumiany artystycznie lub nie, to działanie na normach społecznych, postrzegane przede wszystkim transgresywnie, jako katalizator przemian osobistych i społecznych. Teoretycy performansu zwracają uwagę już to na konserwujący, już to na transformacyjny jego charakter – potwierdzanie wartości jednostkowych i kulturowych lub wypracowywanie alternatywnych uzgodnień⁴⁴. Obejmuje on formy symboliczne i żywe ciała.

Można chyba powiedzieć, że pojawiający się we wszystkich książkach prozatorskich Białoszewskiego (od *Szumów*, *zlepów*, *ciągów* do *Tajnego dziennika*) jego przyjaciele i znajomi tworzą swego rodzaju wspólnotę performerów, z jednej strony stale utwierdzających ten wspólny układ, z drugiej nastawionych na permanentną transgresję dominujących społecznych rytuałów, i to zarówno w ich wersji oficjalnej, państwowej, jak opozycyjnej, antypaństwowej. W tym kontekście białoszewski performans ma sens polityczny, jest ingerencją w rzeczywistość naruszającą jej czytelny dla każdej ze stron status. Wyzwanie skuteczności, na które stanowi on odpowiedź, dotyczy przeorganizowania sfery publicznej i prywatnej, ich wzajemnych przemieszczeń prowadzących do upublicznienia prywatnego i uprzywatnienia publicznego. To sfera alternatywna, sfera realizowania się nienormatywnych (w różny sposób: artystycznie, społecznie, erotycznie, politycznie) podmiotowości i sfera ich performatywnego przekształcania. Uczestnicy „wtorków” stale się performują: w próbach i spektaklach teatralnych, w rozmowach, nagrywaniach, chodzeniach, słuchaniach, filmikowaniach, przebieraniach i kłótniach. O skuteczności tej praktyki zaświadcza niemal wszyscy, którzy zostawili świadectwa uczestnictwa⁴⁵.

⁴³ Jon McKenzie, autor książki *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, właśnie w wyzwaniu skuteczności upatruje podstawowego gestu performatyki, przy czym chodzi mu zarówno o emancypujące wyzwanie ze strony rzeczywistości (rzucane np. przez płci, rasy, grupy etniczne), nadające performansowi charakter polityczny, żądające rewizji zastanych poglądów, jak o wyzwanie skuteczności zgodne z dzisiejszym jego rozumieniem, wpisującym się w język biznesowo-korporacyjnej efektywności. Dzisiaj, mówi McKenzie, performans nie jest już mechanizmem kulturowego i społecznego oporu, niepostrzeżenie stał się bowiem mechanizmem neoliberalnej opresji.

⁴⁴ Zob. J.J. Mac Aloon, *Wstęp*, [w:] *Rytuał, dramat, święto, spektakl: wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J.J. Mac Aloon, tłum. K. Przyłuska-Urbanowicz, posłowie W. Dudzik, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 12.

⁴⁵ Chociażby autorzy tekstów wspomnieniowych zebranych w książce Hanny Kirchner. Zob. teŹe, *Miron – wspomnienia o poecie*, zebrał i oprac. H. Kirchner, Tenten, Warszawa 1996.



Każde z programowanych zdarzeń (zazwyczaj mają one swoje scenariusze) posiada jakiś transgresywny potencjał. Mają go nawet te, które wyglądają na „naturalne”, nieplanowane. A może wręcz te są bardziej transgresywne, performans powinien wszak zachowywać równowagę pomiędzy przewidywalnością a nieprzewidywalnością, naturalnością a sztucznością. Jak Białoszewskiego spacer, „wyjścia na miasto”. Często są one pozornie niemotywowane. Poeta wychodzi, żeby „coś sprawdzić”. Na przykład jak naprawdę wygląda miejsce widziane z okna na Lizbońskiej. Nieraz wszak zdarza mu się przygoda jak ta z przytoczonej na początku mojego rozdziału anegdoty (z zielskiem i milicjantem). Bywa, że kogoś spotyka, że gubi się, błądzi, nagle odnajduje. Jego „spacer” odbywają się często nocą, trudno je więc uznać za typowe. Są sprawdzaniem, szukaniem czegoś nieoczywistego: albo już nieobecnego (w *Szumach*, *zlepach*, *ciągach*), albo jeszcze nieobecnego (w *Chamowie*)⁴⁶. Zawsze jednak są doświadczaniem rzeczywistości *in statu nascendi*, wyszukiwaniem wpisanych w nią możliwości dramatycznych, farsowych, miłosnych – są stałym jej performowaniem. Użyłam wcześniej określenia *dérive*. Tak swoje wyprawy określał Guy Debord. Miały one rzecz jasna charakter jawnie emancypacyjny, były „oficjalnie” polityczne, ich rola polegała na dezaktywacji kapitalistycznego spektaklu. Równocześnie jednak wiązały się z rozpoznawaniem psychogeograficznych skutków działania cywilizacji i kultury oraz z afirmacją zachowań ludyczno-konstrukcyjnych, była to więc praktyka zasadniczo różna od podróży czy spaceru⁴⁷. Sytuacje wytworzone w czasie „dryfu” to kompensujące nijakość życia niematerialne

⁴⁶ Agnieszka Karpowicz, analizując praktyki miejskie Białoszewskiego, dowodzi, że w *Szumach*, *zlepach*, *ciągach* na aktualną Warszawę nakładają się wywoływane w trakcie chodzenia obrazy jej przeszłości, zaś w *Chamowie* trasy bohatera obejmują miejsca ledwo zagospodarowane, „wsiowate” – dopiero co wyrwane przyrodzie tereny pod rozrastające się miasto. Piszac o tych praktykach, Agnieszka Karpowicz również odwołuje się do kategorii performatyki: „Chodzenie i mówienie lub pisanie w trakcie tej czynności ma bowiem wymiar sprawczy (...), duże znaczenie na poziomie innym niż czysto językowy ma tu również samo działanie, gest chodzenia, czyniący ten tom opowiadań [*Szumy*, *zlepy*, *ciągi*] także performatycznym. (...) Jedną z jej ram [twórczości Białoszewskiego] jest przecież przemieszczanie się po mieście traktowane nie tylko jako warstwa tematyczna utworów, element świata przedstawionego, często rama kompozycyjna, konstrukcyjna, lecz także podkreślane w wielu utworach jednoczesne pisanie i chodzenie lub jeżdżenie po mieście, równoczesność pisania i mówienia, rozmawiania, przemieszczania się (...)”. A. Karpowicz, *Mironizm: praktyki, konteksty i gatunki miejskie*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 5, s. 61–62.

⁴⁷ Zob. na temat *dérive* P. Mościcki, *My też mamy już przeszłość. Guy Debord i historia jako pole bitwy*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2015, s. 96.



– i niepodlegające utrwaleniu – dzieła sztuki. Te białoszewskie wypadki „na miasto” także są eksperymentalnym jego penetrowaniem, zawłaszczaniem, narzucaniem mu swoich reguł – a przy tym mają charakter efemeryczny i ludyczny. Jeśli chodziło tu o oswajanie, to takie, które innym powinno to miasto „odswoić”. Bohater *Szumów...* czy *Chamowa* sam nastawiony jest zresztą na przygodę, na różnicę, zmianę – niespodziewane odkrycia, jakby był bohaterem reżyserowanego przez siebie filmu. W ramach tego, co znane, wytycza nieznane ścieżki, atrakcyjne jedynie dla niego i ewentualnie dla jakichś innych nieprzewidywalnych „wtajemniczonych”; tych tras nijak nie da się jednak turystycznie sprzedać, nie sposób ich, mówiąc językiem Deborda, utowarować za pomocą atrakcyjnego dla spektaklu obrazu. Tak jak trasy do śmietniska. Jak wiele innych miejsc, objawia się ono bohaterowi nagle, właściwie epifanijnie, podczas wyprawy po zielsko (tu: po mimoszę). Jego doświadczenie jest doświadczeniem z pogranicza wzniosłości i wstrętu, wysypisko na Saskiej Kępie to coś pomiędzy rajem a krematorium. Bohater musi zdobyć to miejsce – jest trochę jak Tomek wśród kangurów i trochę jak bohater Gombrowicza – szybko jednak rezygnuje z „przygody” po to, by wdać się w inną awanturę:

Wszedłem w las. Nie chciało mi się wierzyć, że zaraz będzie śmietnisko Warszawy. Góra z piachu. Nagła. W gęstych drzewach. Wdrapałem się na nią. Ale zobaczyłem las i nieprzebyte tłumy polskiej mimoszy. Dalej coś majaczyło. Może to grzbiety śmieciowe. Zszedłem. Przebrnąłem przez kawałek lasu i przez polskie mimoszy. Nowe góry. Śmiecie. Tak. Coś się pali. Spojrzałem na lecące ptaki. Trochę wron, ale najwięcej czarnych, powoli, równo lecących. To lecą stada palonych śmieci. Więc to już. (...)

Mijają mnie samochody, ze śmieciami, po śmieciach, Goło. Gorąco. Jak do krematorium. Napada na mnie nagle powiew zgnilizny. W tę stronę wiatr. Uciekam do autobusu. Siadam w cieniu. Naprzeciw czeka chłop w szklach. Za mną krzaki i brzydki ceglany domek, ale pod brzozami. Mieszanina raju z wygnaniem⁴⁸.

Polityczny potencjał tych „dryfów” odpowiada polityczności performansu: to prywatno-publiczny (rejestrowany w zapiskach, nagraniach, dokumentowany w wydanych tekstach) rytuał, subtelna ingerencja prywatnego w publiczne, wytyczanie ścieżek obecności poza alienującą władzą określającą oficjalne: dzienne, a nie nocne, turystycznie lub pragmatycznie, a nie sytuacyjnie motywowane przebiegi. A więc stałe nastawienie na estetyczne doznawanie rzeczywistości, będące w gruncie rzeczy praktykowaniem oporu.

⁴⁸ M. Białoszewski, *Chamowo*, PIW, Warszawa 2005, s. 87.



Performatywny potencjał mają również wiersze Białoszewskiego. Performuje w nich już typografia, performują zbliżający się do konkretystycznego wygląd oraz nastawienie na nienormatywność *parole*, jego językową transgresywność i procesualność. Performatywnie zaplanowany jest też ich odbiorca. Jon McKenzie, pisząc o czytelniku swojej książki (*Performuj albo...*), powołuje się na uwagi Derridy o *Numerach* Philippe'a Sollersa. Równie dobrze można by je przytoczyć w tym miejscu:

ów tekst odznacza się tym, że (wzięty przykładowo) czytelnik nie jest w stanie umiejscowić się wobec tekstu, poza tekstem; zakątką, gdzie by uciec przed pisanie tego, co w lekturze będzie się wydawać już dane, przeszłe – innymi słowy miejsca, gdzie można by stanąć przed już napisanym tekstem. Ponieważ to czytelnik ma za zadanie inscenizować treści, on sam ulega przez to inscenizacji, sam wystawia się na scenę. Opowieść przeznaczona jest więc dla jego ciała, które samo zostaje przez to zainscenizowane⁴⁹.

Oto jeden z wierszy, w których performans organizuje sytuację komunikacyjną:

Najpierw zeszedłem na ulicę
schodami,
ach, wyobraźcie sobie,
schodami.

Potem znajomi nieznajomych
mnie mijali, a ja ich.
Żałujcie,
żeście nie widzieli,
jak ludzie chodzą,
żałujcie!
Wstąpiłem do pełnego sklepu;
paliły się lampy ze szkła,
widziałem kogoś – kto usiadł,
i co słyszałem?... co słyszałem?
szum toreb i ludzkie mówienie.
No naprawdę
naprawdę
wróciłem.

(*Ballada o zejściu do sklepu, z tomu Obroty rzeczy*)

⁴⁹ J. Derrida, *Dissemination*, University of Chicago Press, Chicago 1981, s. 290. Cyt. za: J. McKenzie, *Performuj albo...*, dz. cyt., s. 33.



Dla podmiotu tego tekstu, niezwykle przejętego swoim udziałem w życiu, nie istnieje pojęcie oczywistości; podekscytowanie, zdziwienie, celebrowanie to jego stan „naturalny”. Zamieszczenie *Ballady o zejściu do sklepu* w cyklu „Groteski” nie uprawnia do przypisywania jej celów satyrycznych czy ironicznych. Niemal całe *Obroty rzeczy* i *Rachunek zachciankowy* to afirmacja zdziwienia jako sposobu doświadczania świata⁵⁰. (Pseudo)ironiczna rama zapewnia jednak podwójną perspektywę: Białoszewski niczym pierwsi happenerzy czyni ze zwykłości przedmiot sztuki, ale i – jak oni – zakłada w jakimś sensie dziwność tej „zwykłej” sytuacji.

Działanie jego podmiotu-bohatera – zejście do sklepu, wraz ze wszystkimi składającymi się na nie czynnościami: schodzeniem, chodzeniem, obserwowaniem i słuchaniem – to celebrowanie pozostawania w obszarze życia, coś co John Cage nazywał uruchamianiem świadomości percepcyjnej „bycia w rzeczywistości” (początek Fluxusu stanowiły właśnie wykłady Cage’a, na które uczęszczali pierwsi jego członkowie – wykłady odbywały się w roku debiutu książkowego Mirona Białoszewskiego⁵¹). Już pierwsze działania Fluxusu inicjowały postawę, którą później Joseph Beuys zadekretował w formule „Każdy jest artystą”. „Artysta życia” – artystycznie przeżywa życie, czyniąc z niego nieprzerwany ciąg epifanii. W ten sposób realizuje się zasadnicza funkcja happeningu: dezalienacja⁵². Tak pojęta i celebrowana zwykłość ma sporo wspólnego z rytuałem⁵³. Zdarzeniowość sztuki – przede wszystkim właśnie zdarzeniowość w małym wymiarze, „eventowym”, jak zejście do sklepu, wchodzenie i schodzenie z taboretu⁵⁴,

⁵⁰ Jako pierwszy pisał o tym Sandauer w przywoływanym przeze mnie tekście.

⁵¹ Zob. G. Dziamski, *Performance – tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska*, [w:] *Performance*, wybór tekstów G. Dziamski, H. Gajewski, J.S. Wojciechowski, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984.

⁵² Wskazuje na nią Stefan Morawski – zob. S. Morawski, *Paradoksy estetyczne najnowszej awangardy*, [w:] tegoż, *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1985, s. 194.

⁵³ Tu znowu należałoby wspomnieć o Josephie Beuysie, którego działalność artystyczna miała co prawda wyraźne polityczne odniesienia, a nawet bywała rodzajem politycznej interwencji, jej zasadniczy cel stanowiła jednak przemiana życia w wymiarze indywidualnym i społecznym („rzeźba społeczna”), (Bürgerowskie) zniesienie sztuki w praktyce życiowej. Był to, jak nazywa go Jerzy Jarniewicz, projekt sztuki totalnej, która nie tylko obejmuje wszystkie rodzaje działalności artystycznej, ale wchłania również to, co nieartystyczne. Zob. J. Jarniewicz, *Beuys: sztuka, szkoła, polityka*, [w:] tegoż, *Podśluchy i podglądy*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2015, s. 159.

⁵⁴ Chodzi o akcję Vita Acconciego zatytułowaną *Step Piece* (1970). Zob. na ten temat G. Dziamski, *Performance*, [w:] tegoż, *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1995, s. 107.



ogłądanie sufitu, podłogi i ścian dowolnego pomieszczenia⁵⁵ – ma dawać poczucie przynależności do życia, a równocześnie zapewniać katartyczne doznanie przekroczenia jego potocznego wymiaru. Podmiot-bohater Białoszewskiego z zejścia do sklepu czyni rytuał (jego „zejście” to w jakiejś mierze katabaza), ale rytuał, w którym liminalność doświadczana jest cieleśnie. Mówiąc słowami Vita Acconciego: odbiera świat jako „ucieleśnioną informację”. Ciało pełni tu bowiem rolę medium, za pomocą którego dochodzi do kontaktu z rzeczywistością, jest rodzajem filtra⁵⁶, to ono doświadcza dezalienacji, ale i stanowi jej warunek *sine qua non* – artysta musi na tyle poddać się działaniu, by działanie zapanowało nad nim, by ciało „wyszło poza ciało”. Podmiot-bohatera *Ballady*... pochłania bez reszty coraz bardziej uniezależniające się doświadczenie widzenia i słyszenia – tak samo ważnych i nieważnych przedmiotów oraz ludzi.

Inni ludzie nie są tu jednak tak zupełnie niepotrzebni – są projektowaną, choć nieobecną publicznością („Żałujcie, / żeście nie widzieli”). Najwyraźniej więc dezalienacyjny wymiar ma nie tylko sam udział w zdarzeniu, ale i jego aranżowanie: dla siebie i innych. „Ucieleśnione informacje” zawsze są przekazywane i odbierane w aranżowanych przez *happenerów* i *performerów* sytuacjach, nieraz bardzo dyskretnych, wręcz intymnych, niewymagających publiczności lub mocno ją ograniczających, częściej jednak uwzględniających wzajemne relacje artysty i przestrzeni, w której odbywa się działanie⁵⁷. Co prawda „wkład własny” podmiotu-bohatera *Ballady o zejściu do sklepu* w sytuację wydaje się raczej niewielki, jego ingerencja w rzeczywistość wręcz niewidoczna, nie jest on jednak wyłącznie świadkiem czy widzem – w dokumentacji, jaką stanowi wiersz, jest z całą pewnością autorem tego spektaklu-zdarzenia, zaś odbiorca musi być uczestnikiem zdarzenia, jest w nie angażowany, inscenizowany, powinien reagować (choćaby tylko żałować). Tak jak w kwestii – również przecież zdarzeniowej – ingerencji w język, rozumiany jako normatywny system, dezalienacyjnie działało przekształcanie go w przestrzeń, z jednej strony, anonimowego „języka bez końca”, z drugiej, zmitologizowanej prywat-

⁵⁵ To jedna z akcji George’a Brechta, zatytułowana *Sześć eksponatów* (1961). Zob. G. Działowski, *Performance – tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy*, dz. cyt., s. 26.

⁵⁶ *Performans* to „Zwrócenie uwagi na ciało, które prezentuje informacje, koncentracja na ja jako na filtrze (filtrowanie przez siebie)”. V. Acconci, *Rubbing Pieces*. Cyt. za: G. Działowski, *Performance*, [w:] tegoż, *Awangarda po awangardzie*, dz. cyt., s. 107.

⁵⁷ Jak pisze Działowski, chodzi o ingerencję w pole psychologiczne (którego koncepcję sformułował Kurt Lewin), przetwarzane podczas akcji zarówno przez artystę, jak odbiorców. Zob. tamże, s. 108.



ności, tak i tutaj przekroczeniem alienacji wydaje się gest transgresyjny: przeżywanie życia jako sztuki i rozpoznanie sztuki jako zdarzenia z życia, innymi słowy: mit sztuki jako doświadczenia równocześnie prywatno-intymnego i estetyczno-społecznego. Efektem takiej kontaminacji jest nieoczywisty komunikat, złożony, jak mówi Dick Higgins, z mediów artystycznych i „życiowych”⁵⁸.

Guy Debord określał spektakl jako „zapośredniczony przez obrazy stosunek społeczny między osobami”⁵⁹. Przechwytywał więc reguły spektaklu, by ostatecznie zaproponować wyjście ze sztuki, przekroczyć estetykę – jako sferę, która politycznie podporządkowała sobie życie. Neoawangardowi artyści wybierali zazwyczaj inne, mniej radykalne rozwiązania, urządzali „spektakle poza spektaklem”. Żyjący w innym niż Debord społeczeństwie spektaklu Miron Białoszewski swoje praktyki oporu realizował jako strategie estetyczne. Właśnie zapośredniczone przez sztukę stosunki społeczne – jako nieuchwytnie dla prawodawców systemu – miały w tym miejscu i czasie, jak się okazało, niebagatelny potencjał subwersywny.

⁵⁸ Zob. D. Higgins, *Intermedia*, [w:] *Foewombwhnw*. Cyt. za: G. Dziamski, *Performance – tradycje*, dz. cyt., s. 27.

⁵⁹ G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum., wstęp i komentarz M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006, s. 34.





Grupa Teraz. Awangarda i kontrkultura

Związki polskiej poetyckiej Nowej Fali z awangardą nie budzą chyba większych wątpliwości, jakkolwiek należy o nich mówić, będąc świadomym wszystkich sprzeczności typowych dla obydwu awangardowych formacji, w tym sprzeczności związanych z obecnością sztuki i artysty w przestrzeni publicznej. Wśród estetycznych idei awangardy znajdziemy zarówno takie, które napięcia pomiędzy „ja” artysty a społeczeństwem rozwiązują na niekorzyść społeczeństwa (izolacja „ja”), jak i antyizolacyjne, promujące ścisły sojusz artysty i sfery społecznej (politycznej, ekonomicznej itd.), od której jest on na różne sposoby zależny i na którą – na zasadzie sprzężenia zwrotnego – wpływa. Predominację tych drugich obserwujemy przede wszystkim w nurtach neoawangardowych¹.

¹ Jakkolwiek każdy ruch awangardowy łączy postawę estetyczną z ideologią, ta druga nie zawsze jest wyrażana bezpośrednio; każdy bunt artystyczny posiada ideologiczne oblicze (jako że odwołuje się do określonej postawy etycznej czy filozoficznej), nie każdy jednak jest otwarcie zaangażowany w rzeczywistość społeczno-polityczną. W nurtach awangardy historycznej zaangażowanie objawiało się w faszystowskiej postawie futurystów, komunistycznych przekonaniach surrealistów czy anarchokomunistycznych działaniach berlińskich dadaistów. Neoawangarda z jednej strony mogłaby się wydawać bardziej konformistyczna, bo nastawiona na zmianę pojmowaną w kategoriach przede wszystkim egzystencjalnych, z drugiej jednak, jak pisze Morawski (a nie tylko on tak uważa), „Awangarda dnia dzisiejszego ma do wyboru albo barykadę, jak w paryskim maju r. 1968, albo jest czymś pozornym i nijakim” (S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1985, s. 253–254). W jego przekonaniu kontrkultura (Morawski pisze raczej o kontestacji), rozumiana tak w kategoriach egzystencjalno-indywidualistycznych, jak i politycznych – których *notabene* nie sposób od siebie odseparować – stanowiłaby więc o charakterze neoawangardy. Oczywiście nie wszystkie jej nurty w takim samym stopniu wykazują tę zależność: technologiczny, metateoretyczny czy „popsterski” mają zdaniem estetyka z takim pojmowaniem neoawangardy stosunkowo mało wspólnego. Z dalekim od polityczności konformizmem pop-artu nie wszyscy by się jednak zgodzili. Według niektórych uczestników ruchu kontrkulturowego spotkanie z popem stanowiło asumpt do ich przyszłych doświadczeń kontrkulturowych, ponieważ pop-art jako pierwszy tak radykalnie przełamywał granice pomiędzy sztuką a codziennym doświadczeniem, bardzo wyraźnie określał



Nowofalowcy bodaj jako pierwsi w Polsce – przynajmniej na taką skalę, należy bowiem pamiętać o Tadeuszu Peiperze – wystąpili z programem uczynienia ze sztuki pośrednika pomiędzy sferą kultury a szeroko pojętą przestrzenią społeczną. W niektórych pokoleniowych komentarzach związki te dodatkowo wzmacniane są kontekstem kontrkulturowym².

stylepoki (zob. np. J. Diski, *Lata sześćdziesiąte*, tłum. M. Płaza, posłowie J. Jarniewicz, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2013, s. 17–24). Również nowych technologii nie należy jednoznacznie interpretować jako sprzyjających postawom konformistycznym. Traktowany przez Morawskiego jako „prawodawca” nurtu technologicznego McLuhan jest krytykiem kultury, a jego koncepcję mediów można uznać za jedną z istotnych w latach siedemdziesiątych kulturowych utopii.

² W starszych badaniach poezji nowofalowej ani kategoria neoawangardy, ani kontrkultury niemal się nie pojawiają. Ta pierwsza przynależy do przestrzeni krytycznoartystycznej i estetycznej i odnosi się do sztuki (oraz szerzej: koncepcji sztuki) lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, głównie zachodniej, ale również polskiej – jeśli wpisywała się ona w aktualne wówczas na świecie tendencje artystyczne. Pisanie o polskich związkach z kontrkulturą było jeszcze bardziej, mówiąc dzisiejszym językiem, niepoprawne politycznie, jako że kontestacja – ani w wymiarze społeczno-politycznym, ani egzystencjalnym – w socjalistycznej Polsce nie miała racji bytu i, co za tym idzie, nie należała do oficjalnego słownika; polskich wydarzeń roku 1968 czy 1970 zatem z kontrkulturą nie łączono. Powiedzmy najpierw, że mówiąc o kontrkulturze, mam na uwadze – tak jak proponuje Jerzy Jarniewicz w książce *All You Need Is Love. Sceny z życia kontrkultury* (Znak, Kraków 2016, s. 12–13) – nie tylko ruchy odrzucające porządek społeczno-polityczny, ale i powołujące do istnienia ruchy alternatywne wobec kultury oficjalnej. Pierwszą książką podejmującą problem związków Nowej Fali z zachodnią kontestacją końca lat sześćdziesiątych jest *Poetyka Nowej Fali* Bożeny Tokarz z 1990 roku. Autorka omawia aktywne pod koniec lat sześćdziesiątych i w latach siedemdziesiątych teorie Ivana Illicha, Herberta Marcusego i Marshalla McLuhana, wspólnej płaszczyzny między nimi upatrując w diagnozie rozbicia jedności natury ludzkiej i utraty przez człowieka więzi ze środowiskiem oraz w utopijności poszczególnych koncepcji naprawy tego stanu rzeczy: koncepcji społeczeństwa alternatywnego (Illich), człowieka wielowymiarowego (Marcuse) i globalnej wioski (McLuhan). Obecne w polskiej poezji odniesienia do tych teorii potraktowane są w *Poetyce Nowej Fali* w sposób bardzo ogólny, ale jednak wyraźnie dostrzeżone (zob. B. Tokarz, *Poetyka Nowej Fali*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1990, s. 182–195). W wydanej w 2012 roku książce Lidii Burskiej *Awangarda i inne złudzenia* kwestie kulturowe i estetyczne, mimo że autorka deklaruje ich równorzędność z politycznymi, a jedne i drugie uważa za narzędzia permanentnej rewolucji świadomości, nie wybrzmiewają dostatecznie głośno; w dowartościowanym tu obszarze polityczności polskie wydarzenia przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych potraktowane są jednak jako wariant tego, co działo się wówczas na Zachodzie i w Ameryce Łacińskiej, a co można zdaniem Burskiej uznać za ostatnią światową rewolucję, a zarazem ostatnie wielkie wydarzenie nowoczesności (i awangardy). Zdaniem autorki od tamtych wydarzeń odróżniała nas tylko nieobecność terroryzmu. Według niej wspólna wszystkim aktorom globalnej rewolucji jest również rezygnacja z idei marksizmu i komunizmu, które nadały ton rewolcie, po czym się skompromitowały, co sprawiło, że uczestnicy ruchu zaczęli szukać „inspiracji ideowych gdzie indziej, często na antypodach (...)” (L. Burska, *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2012, s. 15). Postrzegając lewicowość kontrkultury jako skompromitowaną, a zarazem chcąc wybronić jej uczestników od tej kompromitacji, Burska traktuje polską kontestację jako jednoznacznie antysystemową, a tym samym nie uwzględnia stawianych poetom nowofalowym zarzutów powrotu do haseł realizmu socjalistycznego. Bo zaangażowanie pokolenia Nowej Fali interpretowano i w ten sposób – jako



Nowofalowy realizm – rozumiany jako powrót do rzeczywistości (codziennych praktyk kulturowych, społecznych, politycznych) – reprezentowany przede wszystkim przez Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego, można potraktować jako neoawangardowy zwrot przeciwko instytucji sztuki, próbę przekroczenia jej autonomii i „odzyskania” przez poezję praktyki życiowej³. A także jako odpowiedź na wyzwanie kontrkultury.

Poezja krytyczna, poezja wobec kryzysu

Wrażeniu neoawangardowej ofensywy nowofalowców przeczą szkice Kornhausera i Zagajewskiego ze *Świata nie przedstawionego*, w których mowa – bezpośrednio – o awangardzie. Obydwaj przemycają w nich bowiem sporo dowodów zachowawczego myślenia o sztuce. Na przykład w otwierającej ten tom *Katarakcie* Zagajewski narzeka na polskich artystów, którzy rzekomo zbyt łatwo – i bezrefleksyjnie – adaptują nowe kierunki artystyczne, wyraźnie odbierane u nas jako produkt obcego pochodzenia:

Co stało się ze sztuką? Malarze odchodzą od malarstwa sztalugowego, uprawiają sztukę conceptualną, przejmując cudzą diagnozę cywilizacyjną. Nasi artyści, naprzód zafrapowani, happeningiem, teraz sztuką conceptualną, ciągle zachowują się tak, jakby ich obowiązkiem było szokowanie sytego, pogrążonego w błogim poobiednim bezruchu społeczeństwa. Zachwycają się różnego rzędu destrukcją, jakbyśmy mieli już co niszczyć. Jest to działanie po omacku, wynikające z zupełnej dezorientacji, napotyka ono zresztą całkowity brak recepcji⁴.

Taki sąd na temat nowej sztuki potwierdza, jak się wydaje, stawiane zarówno poznańskim, jak i krakowskim nowofalowcom zarzuty estetycznej

postawę „nowych przyszczytanych”. Kwiatkowski nazywa w ten sposób likwidatorską działalność Kornhausera w krytyce początku lat siedemdziesiątych. Zob. J. Kwiatkowski, *Słowo Barańczaka*, [w:] tegoż, *Notatki o poezji i krytyce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 107.

³ Jak będę dowodziła w kolejnej części tego rozdziału, ruch w kierunku zniesienia autonomii sztuki nie jest w przypadku poetów grupy Teraz działaniem konsekwentnym – w praktyce poetyckiej właściwie nie był podejmowany. Albo inaczej: rezygnacja z autonomii pozostaje tu kwestią deklaracji programowych, i to tych najbardziej ogólnych, kiedy bowiem poeci przechodzą do problemów poetologicznych, wracają na pole autonomii sztuki. Istotne wydaje się jednak – szczególnie z perspektywy związków terazowców z neoawangardą i kontrkulturą – że myślenie w kategoriach anyautonomistycznych bardzo wyraźnie w ich programie wybrzmiewa.

⁴ A. Zagajewski, *Katarakta* [w:] J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 9.



anachroniczności (sztuka ta zresztą ma się w Polsce całkiem nieźle, nie jest ani produktem drugiego gatunku, ani efektem bezrefleksyjnego adaptowania obcych idei artystycznych – wystarczy wziąć pod uwagę to, co do europejskiej neoawangardy wnieśli Tadeusz Kantor czy Krzysztof Wodiczko). Jako anachronicznych w podejściu do sztuki awangardowej postrzega nowofalowców Stanisław Piskor (członek katowickiej grupy Kontekst), który dowodzi, że postawa ta jest konsekwencją niedoboru wiedzy i negatywnego stosunku członków grup Teraz i Próby do historycznej awangardy⁵, której zarzucali między innymi bezideowość (to zarzut Barańczaka pod adresem futurystów⁶). Terazowcy na swojego „patrona” wybierają więc „ideowego” Peipera, przeciwstawiając mu jednak nie artystów nowej awangardy, ale Witkacego, który ich zdaniem szczególnie dobrze przylega do polskiego martyrologicznego katastrofizmu, podczas gdy Peiper to oświecony ideą budowy wiersza i społeczeństwa (wiersza jako modelu społeczeństwa) konstrukcjonista, optymista, a tego właśnie – poczucia konieczności budowy nowej poezji i nowego społeczeństwa – potrzeba polskiej sztuce współczesnej, w tym oczywiście poezji⁷.

Najwyraźniej kontrkulturowej rewolucji, której sami czują się częścią, nie wiążą terazowcy ze sztuką neoawangardową, w jakiejś mierze pewnie dlatego, że ani jej pro- (konsumpcyjne), ani antysystemowe krytyczne oblicze nie pozwala się uzgodnić z możliwą do zaakceptowania w polskich warunkach, czyli konstruktywną, optymistyczną nową sztuką, jakiej chcą być projektodawcami. Rzecz jasna nieprawdą jest, jakoby nie było czego „niszczyć” w polskiej kulturze, przestrzeni społecznej czy – tym bardziej – politycznej, ale w ówczesnej Polsce można to „co najwyżej” robić, nie należy natomiast pisać o tym, że się to robi czy chce robić, a więc manifest, za jaki

⁵ Zob. S. Piskor, *Spór o awangardę*, [w:] W. Paźniewski, S. Piskor, T. Sławek, A. Szuba, *Spór o poezję*, red. S. Piskor, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977, s. 9–17. A jednak Julianowi Kornhauserowi awangardowej nieświadomości zarzucać nie sposób – już raczej schizofreniczność. Jako współautor *Świata nie przedstawionego* opowiada się przeciwko neoawangardzie, zaś jako badacz, sławista zajmuje się południowoślawiańską awangardą (głównie surrealizmem) i neoawangardą. Zob. np. tegoż, *Tomaż Salamun i słoweńska awangarda; Słoweńska neoawangarda i problemy komparatystyki*, [w:] tegoż, *Wspólny język (jugoslawica)*, Śląsk, Katowice 1983, s. 105–114; 124–131. Pisze o tym Jakub Kornhauser – zob. tegoż, *Ingerencja i niezgoda. Dylematy awangardowości w manifestach Nowej Fali*, [w:] *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy*, red. J. Orska, t. 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, s. 21–34.

⁶ Zob. S. Barańczak, *Trzy złudzenia i trzy rozczarowania polskiego futuryzmu*, [w:] tegoż, *Etyka i poetyka*, Znak, Kraków 2009, s. 115–132.

⁷ Zob. A. Zagajewski, *Budowniczy Peiper*, [w:] J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, dz. cyt., s. 14–27. Nawiasem mówiąc, nie wszystkie idee artystyczno-społeczne Peipera terazowcy skłonni byli zaakceptować, program poetycki uznawali za zbyt wychylony w kierunku estetyzmu (koncepcja metafory), za zbyt autonomistyczny. Zob. tamże.



uchodzi *Świat nie przedstawiony*, to nie najlepsze miejsce na tego rodzaju antysystemowe deklaracje. Formalnym patronem terazowców pozostanie zatem Peiper, za nieformalnych patronów można by uznać ideologów kontrkultury, w tym zaangażowanego, antysystemowego, generującego kulturowy i społeczny kryzys Guy Deborda.

We wszystkich wystąpieniach programowych grupy Teraz pojawiają się deklaracje społecznego zaangażowania – deklaracje, dodajmy, mimo bezpośrednio wyrażanego przez jej członków negatywnego stosunku do sztuki neoawangardowej pozwalające się czytać w duchu tak właśnie, neoawangardowo rozumianej filozofii artystycznego działania, obecności sztuki w świecie społecznych praktyk.

Historyczni awangardyści rozumieli sztukę jako sposób poznawania świata i za jej pomocą pytali o jego (przede wszystkim) ontologiczny status. Neoawangardystów zajmują związki sztuki z życiem artystycznym i życia artystycznego z życiem społecznym. Ideę zaangażowania w proces społecznej zmiany, jaka dokonać się ma przy znaczącym udziale sztuki, rozumieją oni w sposób bardziej skomplikowany niż ich poprzednicy. Głównie dlatego, że rzeczywistość lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych jest mniej przejrzysta niż ta z początku XX wieku. Sztuka tego czasu oddaje poczucie permanentnego kryzysu – epistemologicznego, aksjologicznego, estetycznego – sam kryzys usiłując równocześnie traktować jako źródło nowych artystycznych – i nie tylko – możliwości. Nie chodzi już zatem o nowość jako taką. Neoawangardysta – jak pisze Călinescu – „próbuję odkryć lub wynaleźć nowe formy, aspekty czy możliwości kryzysu”⁸. Autorzy *Świata nie przedstawionego* mówią o katarakcie – zaburzonym poczuciu orientacji w zaburzonej, czyli wyjałowionej i podzielonej rzeczywistości. Nowa sztuka próbuje zdiagnozować ten stan rzeczy, ale i na nowo połączyć pozostające w separacji zjawiska:

Nowość naszego świata utkana jest z nowych zjawisk etycznych, politycznych, metafizycznych, zmieniły się kontakty między ludźmi, zmienili się sami ludzie – my jesteśmy inni. Są to zmiany mgławicowe, amorficzne, nie podpisane, nie nazwane, nie towarzyszy im żaden słownik. Larousse’em naszych zmian może być dopiero literatura, bowiem ten potężny głos nie tylko nazywa rzeczy, ale sam jest jedną z nich⁹.

⁸ M. Călinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham 1987, s. 121. Cyt. za: G. Sztabiński, *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2011, s. 158.

⁹ A. Zagajewski, *Budowniczy Peiper*, dz. cyt., s. 26.



Deklaracje programowe grupy Teraz wychodzą zazwyczaj od ogłoszenia stanu kryzysu. Terazowcy mówią najchętniej o kryzysie zastanego – w podwójnym tego słowa znaczeniu – języka, charakteryzującego się, jak piszą w manifestie *Magiczne zaklęcie, które wyzwala metafora*,

brakiem tego, co można nazwać odwagą kulturalną, nieumiejętnością podejmowania i trafnego nazywania najważniejszych konfliktów i niebezpieczeństw czasu teraźniejszego, który bywa chętnie zastępowany przez mityczny czas przeszły czy przez „gotową przeszłość”, o jakiej mówią filozofowie. Prowadzi to do problematyki mitu, lub raczej wielu mitów¹⁰.

Z jednej strony mówienie o kryzysie języka i potrzebie jego zmiany jest bezpieczniejsze niż ogłaszanie kryzysu kultury czy tym bardziej kryzysu społecznego, z których – w myśl wyznawanej przez nowofalowców zasady przylegania języka i rzeczywistości – jeden stanowi metonimię drugiego. Z drugiej nowofalowe zarzuty stawiane pokoleniu Współczesności i pokoleniu 1960, dotyczące ucieczki od rzeczywistości, którą zastępują w ich wierszach aluzja, alegoria, symbol i mit, zbudowane są na dosyć niepewnych podstawach, na uproszczeniach i znaczeniowych manipulacjach (co przekonująco pokazał Jan Błoński¹¹). W kontrze do mitologizacyjnej zasady (arbitralnej) syntezy nowofalowy krytyczny stosunek do „zastanych powszechników i do zastanych przedmiotów obserwacji”¹² miałby być analityczny – a tym samym stanowić o „realizmie nienaiwnym” grupy Teraz.

Kornhauser nazywa grupę Teraz grupą interwencyjną, co ma oznaczać, że jej założeniem

obok przyjęcia określonego sposobu działania, wynikającego w głównej mierze z więzi typu organizacyjnego, jest stworzenie nie tyle wspólnej poetyki, ile jednolitej płaszczyzny inspiracji i dojścia do tych samych zasad światopoglądowych, filozoficznych. (...) Grupa interwencyjna swoją poezją oraz programem weryfikującym określone działanie nie stwarza nowej sytuacji literackiej, ale trzymając rękę na pulsie literatury, wykazuje jej fałszywy model. Propozycja, jaką daje, jest propozycją aktywnego sposobu widzenia rzeczywistości konkretnej¹³.

¹⁰ *Magiczne zaklęcie, które wyzwala metafora*, „Współczesność” 1970, nr 18.

¹¹ Zob. J. Błoński, *Korzenie trzeba zapuszczać nie w piasku i nie w skale*, „Teksty” 1975, nr 1; tegoż, *Podpalenie Arkadii*, „Teksty” 1972, nr 2.

¹² *Magiczne zaklęcie*, dz. cyt.

¹³ J. Kornhauser, *Szansa grupy. O najmłodszych grupach literackich w Polsce*, „Życie Literackie” 1969, nr 46.



W almanachu *Teraz* ten sposób wchodzenia w relacje z rzeczywistością zostaje doprecyzowany: literatura potraktowana jest tu jako element układu scalonego, uprzywilejowane miejsce krzyżowania się bardzo różnych kulturowych i społecznych dyspozycji. „Takie rozumienie poezji i w ogóle literatury jest rozumieniem maksymalistycznym, dopuszcza literaturę do udziału w ogólnospołecznej dyskusji i przyznaje jej w tej dyskusji miejsce naczelne”¹⁴.

W każdym wystąpieniu programowym terazowcy formułują – co prawda pojęty bardzo ogólnie, ale za to wypowiedziany głośno i dobitnie – program krytyczny, a właściwie metakrytyczny. Już same słowa „kryzys” i „krytyczność” mają potencjał emancypacyjny, tyle że jest on uwalniany zastępczo: we względnie bezpiecznym polu sporów literackich z pokoleniem Hybryd i pokoleniem Współczesności, którym nowofalowcy zarzucają ideologiczną oraz językową nieadekwatność wobec kulturowego i społecznego *status quo*. Antyprzeszłościowe nastawienie, zerwanie z tradycją, znamionujące potrzebę zamiany unieruchomionego kulturowego mitu na z oczywistych względów niesprecyzowaną społeczną utopię, nie przekłada się co prawda na wezwanie do rewolucji, ale na pewno jest wyrazem niezgody na owo *status quo*. I tak chyba należałoby ten program czytać – a nie jako sztuczną polemikę poetów Nowej Fali z ich literackimi poprzednikami. O tym, że spory literackie (i szerzej: spory w obszarze sztuki) pełniły w tym czasie istotniejszą niż metaestetyczną funkcję, wiadomo zresztą nie od dziś¹⁵.

Awangarda bezwzględnie wymaga wroga i kryzysu – jak mówi Călinescu, gdyby nie było kryzysu, musiałaby go wymyślić¹⁶ (tym wymyślonym wrogiem dla pokolenia Nowej Fali są hybrydowcy, prawdziwy wróg jest gdzie

¹⁴ *Kronika kulturalna ZSP, 1950–1970*, Warszawa 1971.

¹⁵ O literaturze tego czasu w kontekście świadomości społecznej (jej rozumienia, kształtowania, mitologizowania, fałszowania) pisze na początku lat osiemdziesiątych Tadeusz Komendant. W *Zostaje kantyczka...* dyskurs krytycznoliteracki i metakrytyczny jest tu równolegle wypowiedzią na temat polskiej rzeczywistości powojennej w uścisku komunistycznej władzy, mechanizmów kulturowych – zależnych od porządku polityczno-społecznego i wytwarzających porządki estetyczne (a zarazem projektujących sposoby przekraczania tych porządków) – roli w tej rzeczywistości inteligenta/pisarza itd. W narracji Komendanta relacja nowofalowców i Orientacji Hybrydy to przypadek dwóch skrajnych praktyk lekturowych, którym na imię Życie i Abstrakcja i w ramach których różnie lokowana jest prawda. Dla hybrydowców była ona abstrakcyjna, dla nowofalowców – pozycyjna, przypisana poszczególnemu życiu w konkretnym miejscu i czasie (mimo że równolegle pociągała ich „nadzieja transcendencji”). Nie można mieć wątpliwości, że jeśli chodzi o toczącą się w krytyce literackiej lat siedemdziesiątych „walkę konkretnu z symbolem”, Komendant opowiada się po stronie konkretnu, a więc po stronie literatury, która nie wyręcza się wielkimi kwantyfikacjami, która jest świadectwem myślenia i każe myśleć. Zob. T. Komendant, *Socjodrama*, [w:] tegoż, *Zostaje kantyczka: eseje z pogranicza czasów*, Oficyna Literacka, Kraków 1987.

¹⁶ Zob. M. Călinescu, *Five Faces of Modernity*, dz. cyt., s. 124.



indziej). Neoawangarda wprowadza dodatkowo myślenie metakrytyczne. W wystąpieniach artystów początku XX wieku krytyka rzeczywistości miała wymiar totalny (jakkolwiek ich twórczości nie sposób potraktować jako równie odważnej próby zmiany zastanego stanu rzeczy). Neoawangardyści, nieznajdujący, ale i chyba nieszukający łatwych artystycznych rozwiązań, usiłują przede wszystkim zdać sprawę z aksjologicznej nieprzejrzystości świata. Zachodni artyści, jako że ich krytyka oparta była często na strategiach zawłaszczeniowych, bywali przy tym posądzeni o mniej lub bardziej skrywaną afirmację mieszczańskiej rzeczywistości – jej mechanizmów rynkowych, podporządkowania mass mediom¹⁷ – a ich postawy określano czasem jako ironiczno-ludyczne. Mechanizmów estetycznego przejmowania społecznych kodów, typowych dla polskich odmian neoawangardy, które nie mogą być analizowane w rynkowo-konsumpcyjnym kluczu, nie sposób wiązać z afirmacją przede wszystkim z tego względu, że uruchamiają dyskurs niezgody na istniejący stan rzeczy, jakkolwiek ich projekt społecznej zmiany nie wykracza poza kategorie najbardziej ogólne. Jeśli jednak sytuować ich wobec drugiego bieguna kulturowej zmiany, czyli najbardziej radykalnego rewolucjonisty Deborda, jest im do niego chyba równie daleko: z całą pewnością nie są ekstremistami, raczej rewizjonistami, naprawiaczami, tu i ówdzie przemycającymi swoją deklarację podporządkowania się ogólnym ramom systemu. Ich niezgoda jest rzecz jasna dużo bezpieczniejsza, jakkolwiek jej charakter wydaje się podobny: bronią się przed spektaklem (nie używając rzecz jasna tego określenia) fałszującym „prawdę o rzeczywistości”, skutkującym kulturową i społeczną alienacją. Dlatego pewnie niezgoda ta obejmuje również kulturę popularną i sztukę eksperymentalną, które są ich zdaniem oderwane od rzeczywistości¹⁸.

Nowofalowy krytycyzm wyhamowuje przy zapowiedziach pozytywnego programu na przyszłość, który mógłby być realizowany, gdy tylko

¹⁷ To między innymi zarzuca im Peter Bürger (zob. tegoż, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, red. nauk. K. Wilkoszewska, TAIWPN Universitas, Kraków 2006, s. 69–74), jednak tego rodzaju zarzuty muszą okazać się chybione, jeśli kierować je pod adresem artystów reprezentujących nurt, jak go nazywa Morawski, ludyczno-aleatoryczny (zob. S. Morawski, *Na zakręcie*, dz. cyt., s. 264), obejmujący ważne w kontekście kontrkulturowym odmiany teatru i happeningu, a tym bardziej pod adresem sytuacionistów, dla których przechwycenie było sposobem uprawiania sztuki krytycznej, stanowczo antykonsumpcyjnej i antyinstytucjonalnej, a właściwie było projektem poza- czy wręcz antyartystycznym.

¹⁸ Zob. A. Zagajewski, *Katarakta*, dz. cyt., s. 11; A. Zagajewski, „Polska dzieciennia”, „*Życie ułatwione*”, *nowy świat kultury*, [w:] J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, dz. cyt., s. 203–205.



interwencja poetów nowofalowych przyniesie skutek. Paradoksalnie – ta przyszła zgoda na świat przemieszcza się w pozaczasowy obszar mitu:

Ta literatura jest przede wszystkim krytyczna, jest w niej dużo goryczy i rozczarowania, ale nie powinna ona na tym poprzestawać. Po przeprowadzeniu operacji krytyki ta sama literatura będzie mogła pełnić także bardziej krzepiące funkcje. Przecież obudzone w latach 1969–1970 pokolenie jest silne i literatura będzie musiała dać wyraz tej sile. Tak właśnie chcemy budować naszą poezję, nie w bibliotece, nie w izolacji, nie introwertywnie, ale w poczuciu solidarności i wspólnych celów¹⁹.

Zakładane przez terazowców krzepiące funkcje literatury (literatury jako afirmacji rzeczywistości), stanowiące nieawangardowy wtór do awangardowej filozofii społeczno-estetycznej „solidarności i wspólnych celów”, można traktować jako retoryczny trybut na rzecz polityki kulturalnej PRL-u. Odroczone socrealistyczny optymizm, który może uchodzić za znak rychłej zgody na tę politykę (jakkolwiek nie należy lekceważyć i znaków zgody bezpośredniej²⁰), to – w kluczu myślenia awangardowego – projekt społeczno-estetycznej utopii: tylko poezja „budowana” w poczuciu solidarności i wspólnych celów (oczywiście w niesprecyzowanej przyszłości) będzie mogła pełnić „krzepiące funkcje”.

¹⁹ *Kronika kulturalna ZSP*, dz. cyt.

²⁰ W *Świecie nie przedstawionym* Kornhauser i Zagajewski nieustannie zaznaczają swoją pozycję „pomiędzy”: aprobatą a krytyką, optymizmem a pesymizmem, może należałoby powiedzieć również: uległością a kontestacją; w tym „pomiędzy” lokuje się też definicja zaangażowania: „Nożyce wartości i problem zanurzenia ich we współczesnym świecie to inna nazwa na «zaangażowanie». Postawa krytyczna jest wtedy kulturalnie efektywna, gdy karmi się rzeczywistością, zarazem przyjmując ją i odrzucając, gdy zachowuje równowagę między negacją a aprobatą” (A. Zagajewski, *Rzeczywistość nie przedstawiona w powojennej literaturze polskiej*, [w:] J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, dz. cyt., s. 42). Nie może zatem dziwić, że wiele z estetyczno-ideologicznych deklaracji autorów *Świata nie przedstawionego* jest na tyle ogólnych, że można je czytać zarówno *pro*, jak i *contra*, jeżeli chodzi o system, na przykład: „Działalność taka wymaga refleksji nad słowem «zaangażowanie». Słowo to nie uległo dewaluacji, zdevaluowali się ci, którzy wykrętnie i jednostronnie głosili postulat zaangażowania, podczas gdy sami byli konformistami. (...) Rozwiązaniem sprzeczności między literaturą opisującą rzeczywistość z optymistyczną obłudą a literaturą schizofrenicznie zrywającą związki ze światem jest stworzenie takiej literatury, która żywiąc się konkretem, nie ulegnie mu, nie zaakceptuje w pełni swojego tworzywa, zachowa wobec niego dystans, utrzyma swą godność krytyczną, ale umieści ją w żywym, realnym środowisku”. A. Zagajewski, „Polska zdzieciniała”, „*życie ułatwione*”, *nowy świat kultury*, dz. cyt., s. 206–207. Tyle że na końcu tego podsumowującego manifest terazowców tekstu pojawia się – być może będące trybutem, nawet koniecznym – ujednolichenie, wskazujące na zakres tych zaangażowaniowych ruchów: „Demaskowanie dzisiejszej obłudy i dzisiejszego rozdarcia stwarza warunki dla wolnej od obłudy rzeczywistości kulturalnej i społecznej. Jest programem sztuki socjalistycznej”. Tamże, s. 208.



Tę utopię, odwołując się już do *Świata nie przedstawionego*, można by też określić jako wcieloną w program literacki „jedność życia i myślenia, wiary i działania”²¹, a więc uznać za realizację awangardowej reguły zniesienia sztuki w praktyce życiowej (Bürger). Jak piszą Błoński i Kwiatkowski, niekoniecznie udało się to członkom grupy Teraz w poezji²², na pewno jednak udało się w „mówieniu o poezji”. Teksty programowe, manifesty pokoleniowe dowodzą zmiany świadomości literackiej młodej generacji autorów, a ich recepcja – zmiany świadomości czytelniczej. Dyskusje o nowej poezji toczą się nie tylko w pismach literackich i kulturalnych, ale także na łamach wielu gazet codziennych, poeci piszą dla teatru (Moczulski dla Teatru Stu, Barańczak dla Teatru Ósmego Dnia), piszą piosenki (Moczulski współpracuje ze Skaldami) i teksty kabaretowe²³. Zaangażowani w społeczną rzeczywistość są młodzi filmowcy (Falk, Kiesłowski), krytycznie do niej ustosunkowują się artyści (grupa Wprost). Można więc uznać, że nowofalowa „interwencja” naprawdę trwa, a świadomość pokoleniowa, która jest świadomością krytyczną, zakładającą konieczność nieustannych weryfikacji konstruktów kulturowych w przestrzeni życia społecznego, zwycięża. I mniej więcej do połowy lat siedemdziesiątych rzeczywiście tak się dzieje²⁴.

²¹ J. Błoński, *Diagnozy i prognozy*, [w:] tegoż, *Odmarsz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 184.

²² Nie są to rzecz jasna w tekstach tych krytyków głosy pochwalne. Kwiatkowski pisze o likwidatorskiej, dogmatycznej postawie krytycznej Kornhausera, o jego poezji wypowiada się natomiast jak najbardziej przychylnie (zob. J. Kwiatkowski, *Krwawy grymas*, [w:] tegoż, *Notatki o poezji i krytyce*, dz. cyt., s. 155–159). Obydwu autorom *Świata nie przedstawionego* sugeruje, że nie powinni się dziwić, by tak rzec, literackości literatury. „Dlaczego? Niech przeczytają sobie własne wiersze, to się dowiedzą”. Tegoż, *Mieli dobre chęci...*, [w:] tegoż, *Notatki o poezji i krytyce*, dz. cyt., s. 223. Błoński zaś niesprawiedliwie rozrachunkowy charakter krytyki zawartej w *Świecie nie przedstawionym*, odnoszącej się do pokolenia '56, kwituje w ten sposób: „Jakby o innym świecie, innej Polsce pisali pisarze, w innej zaś żyli... Zamiast więc współtworzyć społeczną rzeczywistość (a więc być kulturą w rozumieniu Brzozowskiego, który się tu nieraz przypomina), literatura jest tylko wytworem tej rzeczywistości, biernym odbłaskiem beziły”. J. Błoński, *Diagnozy i prognozy*, dz. cyt., s. 181.

Jeśli chodzi o samą ideę zniesienia sztuki, w przypadku poezji operującej tradycyjnym, wyłączanie językowym medium jest to właściwie nieosiągalne. Oczywiście wchodzi tu w grę zaangażowanie w rzeczywistość, wyrażane na wiele różnych sposobów, ale jako że zawsze będzie ono manifestowane za pomocą środków językowych, tradycyjna poezja nie zrealizuje projektu „zniesienia sztuki w praktyce życiowej”.

²³ Píše o tym między innymi Bogusław S. Kunda w książce *Próby wspólnoty. Wprowadzenie do biografii pokolenia 1968–1970*, Warszawa 1988, s. 125–126; zob. też T. Nyczek, *Poezja w teatrze studenckim*, „Dialog” 1974, nr 4.

²⁴ O tym, co zdarzyło się później i dlaczego doszło do dezintegracji grupy Teraz, a także pozostałych środowisk nowofalowych, pisze obszernie Bogusław S. Kunda. Zob. tegoż, *Próby wspólnoty*, dz. cyt., s. 136–153.



Od metafory do kontrkultury

Jerzy Kwiatkowski, odnosząc projekt literatury pokolenia '68 do sytuacji zastanej (przede wszystkim do twórczości pokolenia 1960), pisał o wyraźnej zmianie paradygmatu:

Abstrakcji zostaje tu przeciwstawiony konkret; ponadczasowemu wiecznemu teraz – szczegółowe tu i teraz polityczne i społeczne, obyczajowe; poetyckiemu autotelizmowi – poetycki heterotelizm; językowym analizom i kulturowym syntezom – społeczna pasja. I dalej: środkiem estetycznie łagodnym – środki estetycznie ostre; tradycjom klasycyzującym i manierystycznym – tradycje ekspresjonizujące; idiomowi konwencjonalnemu – idiom konwersacyjny. Do pewnego stopnia, w pewnym sensie i w pewnym uproszczeniu: filozofii – publicystyka²⁵.

Kwiatkowski wiąże nową sytuację w literaturze z tendencjami bardziej ogólnymi: ruch młodych wpisuje się w zmiany w sztuce dokonujące się na całym świecie. Krytyk co prawda nie dookreśla tych tendencji, ale wiadomo skądinąd, że chodzi o kontrkulturę, która związała w niepodważalny sposób świadomość kulturową (nie tylko europejską i amerykańską) ze świadomością społeczną i polityczną, a tym samym rozpoczęła zakrojone na szeroką skalę działania dezalienacyjne w obszarze sztuki. W polskich warunkach nie mogły one przełożyć się oczywiście na krytykę „społeczeństwa spektaklu”, ale jak wszędzie wówczas, także u nas kontrkulturowcy upominali się o tych, którzy – po „naszej” stronie żelaznej kurtyny – chcąc nie chcąc, pozostawali ofiarami zimnej wojny. Przeorientowując projekt estetyczności nowoczesnej sztuki, z bezpiecznego gruntu estetyki poza polityką przechodząc na grząski teren „wewnętrznej negacji sztuki jako sfery oddzielonej od życia” (Debord), polscy nowofalowcy w manifestie *Magiczne zaklęcie, które wyzwala metafora* pisali: „Dla grupy naszej ważne jest połączenie postawy z poezją”²⁶.

Prawie każda wypowiedź programowa grupy Teraz dowodzi, że „nienaiwni realiści” chcieliby zrezygnować z myślenia w kategoriach autonomii: nie traktują jej jako jednej z biegunowych postaw awangardowych (z których druga stanowi heteronomia) ani jako elementu

²⁵ J. Kwiatkowski, *Notatki o poezji i krytyce*, dz. cyt., s. 50.

²⁶ *Magiczne zaklęcie*, dz. cyt.



„zwykłej” awangardowej dialektyki – w ogóle wykluczają wszelkie „ożywcze antynomie”²⁷ kulturowe (w deklaracjach, natomiast w praktyce chętnie się antynomiami posługiwali), a „dialektyka” nie należy do ich ulubionych słów²⁸. Kategorie te traktują jako formy zakłamywania rzeczywistości, jako grubymi nićmi szytą manipulację. Heteronomiczne rozumienie sztuki wydaje się tu jedynym możliwym rozwiązaniem problemów współczesnej estetyki. Społeczna „prawda” nowofalowej heteronomii, będąca najpierw odpowiedzią na sztuczność, arbitralność i konwencjonalność klasycystycznie pojmowanej autonomii pokolenia Hybryd, jest również szerzej zakrojonym projektem związania literatury ze sferą społeczną: poezja odzwierciedla, ale i funduje dyskursy społeczne, „na bieżąco” referuje codzienność w jej przeróżnych estetycznych, a głównie pozaestetycznych uwikłaniach. Jako „autonomistę”, niewiele różniącego się od przedstawicieli Orientacji, przedstawiają terazowcy również Stanisława Barańczaka, który, mimo że tak jak oni (a nawet wcześniej) głosi program poetyckiej nieufności, wierzy w zmistyfikowaną kategorię dialektyczności i ograniczając świat do języka, dowodzi, że ufa mu jako medium²⁹. A jednak krakowscy poeci także owo zaufanie do języka posiadają: nie odwołują się do innego medium niż językowe i przeciwstawiając własną koncepcję metafory jako powstającej „na granicy rzeczywistości i rodzącego się dopiero słowa”³⁰ językom „gotowym”, którymi – rzekomo wyłącznie – operują poeci lingwiści, również mogą być oskarżani o mistyfikację.

Zarzuty kierowane pod adresem mitotwórców (hybrydowcy) i „podtrzymywaczy mitu” (Barańczak) w znacznej mierze sprowadzają się do kwestii autonomii, której metonimią wydaje się tu właśnie zawieszający związki z rzeczywistością mit. Barańczak, dla którego światem przedstawionym jest język, mimo że stracił zaufanie do treści mitu, zdaniem terazowców podżyrowuje język, „poprzez który mit się

²⁷ Tamże.

²⁸ „Dla nas metafora jest niedialektyczna. Dialektyczność wypowiedzi poetyckiej uczynił podstawą swojego programu Stanisław Barańczak. Jednak mimo że częściowo trafnie dokonał krytyki wcześniejszych postaw poetyckich, nazywając np. światopogląd «Orientacji Hybrydy» *«myśleniem naiwnie arbitralnym»*, który to termin dałby się może pogodzić i z naszą oceną, nie wyszedł jednak z zakłętego kręgu nakreślonego przez młodą poezję. Barańczak zawierzył łatwej dialektyce, stworzył nie tyle postawę opozycyjną wobec klasycystycznej, ile raczej uzupełniającą ją, nie wykraczając poza wspomniane już antynomie postaw”. Tamże.

²⁹ Również Błoński nie rozumie, dlaczego poezja lingwistyczna miałaby być bardziej nieufna niż poezja językowo jednoznaczna: immanentna prawda lub nieprawda języka – mówi krytyk – zwyczajnie nie istnieje. Zob. J. Błoński, *Diagnozy i prognozy*, dz. cyt., s. 183.

³⁰ *Magiczne zakłęcie*, dz. cyt.



wypowiada³¹. Nieufność do autonomii wiąże się tu nie tyle z mieszczańską filozofią sztuki, jak chciałby Bürger (analizujący jednak sytuację awangardy w społeczeństwach zachodnich), ile raczej ze sztuką projektowaną i akceptowaną przez system polityczny, przede wszystkim w związku z jej statusem dziedziny oddzielonej od praktyki życiowej, jakkolwiek mieszczańskość również pojawia się tu jako argument wspomagający krytykę *status quo*: „Obydwa światy, mieszczański i rzeczywistości naszego życia, różnią się tak dalece, że korzystanie z tamtego paradygmatu jest niemożliwe”³². To także gest wymierzony w filozofię sztuki politycznie zaangażowanej, ale reprodukującej mechanizmy autonomii: ostatecznie socrealistyczne zaangażowanie również zakładało wyniesienie sztuki ponad społeczne praktyki i stanowiło formę jej resakralizacji.

Cały pozytywny program terazowców – jakkolwiek jego „pozytywność” ma również aspekty „negatywne”³³ – zawiera jednak wyraźne ślady myślenia w kategoriach literackiej autonomii. Obok „chwytającej na bieżąco” rzeczywistość metafory³⁴ jako istotne narzędzia zaangażowania pojawiają się w nim jeszcze ironia i ekspresjonizm. Obydwa pojęcia, mimo że pochodzą z różnych porządków, przywoływane są w omawianych manifestach jako zabezpieczające związki poezji ze światem. Metafora uczestniczy w procesie poznawania nowej rzeczywistości, jest sposobem jej „chwytania” na gorąco, w stanie sprzed „podziału na dane zmysłowe i pojęcia”³⁵. Ironia, będąca funkcją metafory, nie jest ozdobnikiem ani łatwym zaprzeczeniem stanu rzeczy (np. konwencji estetycznej czy językowej), do jakiego się odnosi, nie stanowi więc domeny autorskiej nadświadomości: „(...) realizuje się w trakcie samego procesu nazywania metaforycznego (...), może być podstawową cechą obrazu, dlatego że domaga się tego określona rzeczywistość albo że

³¹ Tamże. Ten zarzut to jednak miecz obosieczny, minimalne zaufanie do języka mają wszyscy, którzy się nim posługują. Terazowcy wierzą w jego jednoznaczność – a to bodaj jeszcze bardziej zmistyfikowany stan języka.

³² A. Zagajewski, *Spóźniony debiut*, [w:] J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, dz. cyt., s. 193.

³³ Każde z pojęć składających się na poetycki (ale rozumiany szeroko, heteronomicznie) program terazowców, a więc metafora, ironia i ekspresjonizm, ma swoje „ciemne strony”, czyli zagrożone jest błędnym rozumieniem i niewłaściwym użyciem. Zanim autorzy manifestu *Magiczne zaklęcie...* przystąpią do wyłożenia pozytywnego programu, przedstawiają więc katalog odrzuconych przez siebie możliwości wykorzystania tych kategorii.

³⁴ Z jednej strony bliskiej jej Peiperowskiemu rozumieniu jako narzędzia poznawczego, z drugiej jednak odległej od tego rozumienia, ponieważ określa ona nowe zjawiska rzeczywistości, a nie pseudonimuje to, czemu „w rzeczywistości nic nie odpowiada”.

³⁵ *Magiczne zaklęcie*, dz. cyt.



taki układ przyjmują powstające wtedy metafory³⁶. Ironia powinna być zatem immanentnie związana ze światem, który ujawniając się, udzielając w języku, „domaga się” ironii (nigdy nie domaga się jej sam język, bo układ metafor to już skrzyżowanie tego, co językowe, i tego, co pozajęzykowe). Gdzie indziej terazowcy dowodzą przewagi ironii nad metaforą – ta pierwsza, jako wyraz nieufności do przedmiotu, jest lepszym narzędziem krytyki konkretnej rzeczywistości, ta druga zawsze bywa w jakiś sposób zabarwiona subiektywizmem i abstrakcyjnością³⁷. Jak widać, w wystąpieniach programowych, zawierających elementy projektu literackiego, terazowcy niezwykle dbają – czego konsekwencją jest nieco podejrzana intelektualna i retoryczna ekwilibrystyka – o jego „immanentne” zakotwiczenie w pozajęzykowym świecie. Próbuje dowodzić, że dowartościowane przez nich środki artystycznego wyrazu nawet jeśli nie są z założenia heteronomiczne, to przynajmniej mają taką potencję. Śledząc ich dotychczasową historię – jak metafory: od Peipera do Barańczaka – zauważają jednak niemal wyłącznie autonomistyczne sposoby ich użycia, również w twórczości poetów, których byliby skłonni uznać za zaangażowanych. Przejście od autonomii do heteronomii jest tu więc w znacznej mierze kwestią „filozofii poetyki”, przypisania środkom stylistycznym innego niż tylko estetyczny statusu ontologicznego i większych niż rozpoznawane przez nich w dotychczasowej poezji dyspozycji epistemologicznych i performatywnych. Ta nowa filozofia wiąże się z ujednoznacznieniem języka, bo tylko tak zdaniem terazowców można go nasycić „treściami ważnymi i aktualnymi”³⁸ – i tylko jako ukonkretniony, ujednoznaczniiony, język ujawnia swoje krytyczne ostrze³⁹.

Wyraźnie rysowana w programach terazowców opozycja autonomii i heteronomii (poezji nominalistycznej i realistycznej; realizmu naiwnego i nie-naiwnego) posiada więc bardzo konkretne przełożenia światopoglądowe: poezja pisana zgodnie z ideą autonomii (poezja symbolu, mitu) posługuje się „tradycyjnie poetycki[m] zestaw[em] rekwizytów, który w swoim czasie

³⁶ A. Zagajewski, *Spóźniony debiut*, dz. cyt., s. 193.

³⁷ Zob. J. Kornhauser, *Nowa poezja*, [w:] J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, dz. cyt., s. 126.

³⁸ A. Zagajewski, *Księżniczka na grochu*, [w:] tamże, s. 129.

³⁹ Ale i – można by dodać – łatwiej wpisuje się w obowiązujące zasady polityki kulturalnej: „Ale głównym zadaniem, które czeka na intelektualistów, jest coraz lepsze rozumienie tego, czym jest socjalizm. Bez takiej pracy, zwróconej nie na historię filozofii marksistowskiej, ale na jej współczesność i życie, odnowa nie powiedzie się, nie nabierze trwałych kształtów intelektualnych i organizacyjnych”. Tamże, s. 130–131.



został wybrany przez poetów i podniesiony do rangi «poetyckości»⁴⁰, jest więc poezją konformistyczną, poezją zgody na zastany świat. Poezja zaangażowana, poezja konkretna „pozbywa się uprzedzeń i wytwarza w sobie nowe formy wrażliwości”⁴¹, pozwalające na „nieustającą konfrontację symbolu z konkretem, ciągłe sprawdzanie, czy obecne w świecie symbole nie martwieją, nie przeradzają się we własne przeciwieństwo, w przedmioty pozornego kultu”⁴². Bez względu na odejście od „poetyckości” nie jest możliwe – terazowcy mają tego świadomość – skoro jednak autonomię wiążą ze społeczno-kulturowym konserwatyzmem, muszą „przepisać” zasady tradycyjnej poetyckości, nową ontologię, epistemologię i prakseologię środków poetologicznych uzgadniając z kulturowo-społecznym progresywizmem, jaki głoszą we wszystkich programach i manifestach.

Również wybór ekspresjonizmu jako, powiedzmy, estetycznej kategorii odpowiadającej nowej sytuacji kulturowej, choć może wydawać się nieprzekonujący, podyktowany jest jej krytycznymi dyspozycjami. Także tutaj łączą się zaangażowanie i autonomia. Należy przypuszczać, że „prawodawcą” takiego ukierunkowania programu krakowskich poetów jest Julian Kornhauser, w którego wczesnej poezji ekspresjonistyczne echa słychać bodaj najwyraźniej – on także jest autorem zamieszczonego w *Świecie nie przedstawionym* tekstu „ustawiającego” ekspresjonizm jako kierunek adekwatny do zaistniałych i prognozowanych czy oczekiwanych zmian kulturowych⁴³. Jak się okazuje, sam termin nie jest najważniejszy. Istotniejsze są jego konotacje, a właściwie ciąg konotacji: romantyzm, bunt, kontestacja: „Wszystko jedno dla poezji, czy nazwiemy ją romantyzmem dialektycznym czy heroicznym, poezją kontestacyjną czy ekspresjonistyczną”⁴⁴.

Wskazując na romantyczną proveniencję ekspresjonizmu – w wersji, jaka odpowiada terazowcom – nie lansują oni rzecz jasna artystycznego indywidualizmu i związanej z nim nadekspresji. Idzie im raczej o „czynne uczestnictwo sztuki w kształtowaniu nowego życia zbiorowości, w nadawaniu mu nowej formy”⁴⁵. Innymi słowy, o zaangażowanie w teraźniejszość i zmianę rzeczywistości, zarówno zmianę w sferze estetycznej, jak politycznej i moralnej. Ekspresjonizm jest przez Kornhausera rozumiany

⁴⁰ A. Zagajewski, *Walka konkretna z symbolem*, [w:] tamże, s. 135.

⁴¹ Tamże, s. 136.

⁴² Tamże, s. 137.

⁴³ Zob. J. Kornhauser, *Nowa poezja*, dz. cyt., s. 118–127.

⁴⁴ Tamże, s. 119.

⁴⁵ Tamże, s. 119.



jako „zrewolucjonizowanie romantycznego widzenia sztuki”⁴⁶. Ten nurt *notabene* poeta postrzega nie tyle jako kierunek w sztuce, ile jako „określony typ emocjonalności”. W wymienionych przez niego odmianach, a właściwie fazach – ekspresjonizm retoryczny, nihilistyczny (katastroficzny) i demistyfikacyjny – chodzi o stopniowanie samoświadomości buntu: od nieskonkretyzowanego, metafizycznego, poprzez bunt antymieszczański i antykapitalistyczny, do demistyfikacji wszelkich uznanych za obowiązujące norm artystycznych i społecznych, a więc do buntu jako postawy pozwalającej na wszechstronną krytykę współczesności – w imię estetyczno-społecznego celu, jaki stawia sobie realizm nienaiwny.

Wszystko, co zostało dotąd powiedziane o ekspresjonizmie, składa się, można by rzec, na prywatną, terazową jego wersję, łatwo dającą się uzgodnić ze społeczno-estetyczną świadomością pokolenia. Ale to też jego wersja w jakimś sensie prorocza. Badacze tego nurtu mniej więcej zgodnie potwierdzają jego zgoła antyspołeczną – egotyczną – i metafizyczną orientację⁴⁷. Jeśli celem ekspresjonistów było odrodzenie idei człowieka, to tylko przy założeniu nieuchronnej samotności, obcości zarówno artysty, jak odbiorcy dzieła, który jedynie w świadomej izolacji jest w stanie jego idee przyjąć. Nie komunikacja zwykła, horyzontalna, ale wertykalna – komunikacja z Duchem, transcendencją – była założeniem ich sztuki. I nie rzeczywistość ich interesowała, ani realizm przedstawienia; jeśli już, to tylko jako most, „który prowadzi od widzialnego ku niewidzialnemu”⁴⁸. A jednak odrodzony w latach osiemdziesiątych ekspresjonizm – neoekspresjonizm – stanie się zgodnie z intuicjami artystycznymi Kornhausera nurtem społecznie zaangażowanym, krytycznym, tyle że niełączonym już z awangardowym estetycznym progresywizmem (jak włoska transawangarda eklektycznym lub jak niemiecki neoekspresjonizm rewizjonistycznym).

Pomijając te historycznoestetyczne nadużycia (czy też intuicje) albo szukając dla nich uzasadnień, ekspresjonizm demistyfikacyjny, o którym pisze Kornhauser, wydaje się dosyć poręcznym, a na pewno akceptowalnym, bo zadomowionym w polskich warunkach określeniem dla tego, co wkrótce zostanie nazwane kontrkulturą – buntu mającego prowadzić do wyzwolenia zarówno w jednostkach, jak w społeczeństwach twórczego potencjału, siły do przebudowy świata. Polska Nowa Fala nie głosiła idei

⁴⁶ Tamże, s. 121.

⁴⁷ Zob. np. S. Kasztelowicz, *Tragiccy doby bez kształtu. O współczesnej twórczości literackiej – ekspresjonizm*, [nakł. aut.], Warszawa 1938; G. Sztabiński, *Inne idee awangardy*, dz. cyt., s. 55–60.

⁴⁸ M. Beckmann, *On my Painting*. Cyt. za: G. Sztabiński, *Inne idee awangardy*, dz. cyt., s. 57.



połączenia rewolucji kulturowej i społecznej (obecnej już w sytuacionistycznym programie Deborda z 1957 roku⁴⁹), a nawet deklarowała działanie w ideologicznych ramach socjalistycznego państwa. Ostatecznie jednak upominała się o to, co w programach kontrkulturowych ideologów pojawiało się jako skutek działania połączonych sił rewolucji: o przeobrażenie życia. Powrót do konkretności, do rzeczywistości w jej codziennych przejawach, próba integracji sfery psychologicznej, kulturowej, społecznej, politycznej, to głos w sprawie dezideologizacji rzeczywistości, a w jakiejś mierze również – *toutes proportions gardées* – próba dekonstrukcji „spektaklu skoncentrowanego” (Debord).

Awangarda nie może już obyć się bez rewolucji, czyli urzeczywistnienia sztuki, które jest jednocześnie jej przekroczeniem: „(...) urzeczywistnienie w życiu tej wspólnoty dialogu i gry z czasem, którą twórczość poetycko-artystyczna jedynie przedstawiała⁵⁰. (...) urzeczywistnienie i zniesienie to nierozłączne aspekty przewyciężenia sztuki⁵¹ – mówi Debord; polska poezja nowofalowa chce być poezją polityczną, „głęboko demokratyczną”, jej celem ma być „odbudowywanie utraconej jedności kultury, jedności wiedzy i postulatu, faktu i wiedzy, filozofii, nauki i sztuki”. To socjalistycznie otamowana – rewizjonistyczna, optymistyczna – wersja kontrkultury ze *Świata nie przedstawionego*⁵².

Oczywiście dla Deborda, jako asekuracyjna i zbyt „autonomistyczna”⁵³, wersja ta byłaby z całą pewnością nie do zaakceptowania. W porównaniu z najbardziej radykalnym europejskim projektem zniesienia sztuki, związanym z totalną społeczną rewolucją, program terazowców wypada błado

⁴⁹ Zob. G. Debord, *Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action*, 1957, <http://www.bopsecrets.org/SI/report.htm#Toward%20a%20Situationist%20Inte> (dostęp: 15.04.2016).

⁵⁰ G. Debord, *Spółczesność spektaklu*, [w:] tegoż, *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum., wstęp i komentarz M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006, s. 127.

⁵¹ Tamże, s. 130.

⁵² A. Zagajewski, *Katarakta*, dz. cyt., s. 12–13.

⁵³ Tak jak pisałam wcześniej, terazowcy bronią podstawowej autonomii sztuki i na niej – a właściwie na wzajemnym uwikłaniu idei autonomii i heteronomii – budują swój program krytyczny. Zresztą jak wszyscy neoawangardyści, bo bez dystansu, jaki zapewnia minimum autonomii – zwraca na to uwagę Marcuse – niemożliwa jest krytyka (zob. H. Marcuse, *Kontrrewolucja i rewolta*, tłum. K. Biskupski, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, wybrał i wstępem opatrzył S. Morawski, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 265–267). Również projekt sytuacionistów opiera się na, by tak rzec, minimum autonomii – pewnej świadomości autonomii, z której należy zrezygnować – co sugerują cytowane wcześniej fragmenty *Spółczesności spektaklu*. Rzecz jasna nie jest to samo minimum.



– ale nie mogło być inaczej. Nie tylko z tego względu, że w kraju, któremu oblicze nadaje spektakl skoncentrowany, taka książka jak *Spółeczeństwo spektaklu* – i projekt sytuacjonistyczny jako taki – nie miałyby racji bytu; przede wszystkim dlatego, że po wydarzeniach marcowych i grudniowych idea rewolucji ustąpiła miejsca idei „konstruktywnej ewolucji”, z którą radykalnych celów i anarchistycznych metod sytuacjonistów nie da się uzgodnić. „Chcemy mieć nowego człowieka, nowe stosunki międzyludzkie, nową kulturę, nową socjalistyczną moralność – a mamy stare przywary i popełniamy odwieczne błędy. W dodatku nie umiemy i nie chcemy spojrzeć tej sytuacji w oczy”⁵⁴. Tego rodzaju deklarację trudno uznać za przechwycenie – w sytuacjonistycznym tego słowa znaczeniu – języka władzy. W tym i wielu innych miejscach *Świata nie przedstawionego* ten język stanowi wręcz uprawomocnienie nowofalowej krytyki. Co prawda jest to język nieco rozszczelniony, ale na pewno nie zdekonstruowany.

Pod względem radykalności daleko naszym nowofalowcom nie tylko do sytuacjonistów, ale i do wielu późniejszych, już mniej radykalnych ruchów w obrębie kontrkultury. Artystyczno-kulturowy program grupy Teraz lokuje się jednak na obszarze, którego ramy wyznaczyły spotykające się w projekcie przemiany świadomości i przeobrażenia życia codziennego neoawangarda i kontrkultura.

Po latach w *Postscriptum* Kornhauser nawiąże do kontrkulturowych idei Nowej Fali i uzna je za podstawę samoświadomości swojego pokolenia:

Czy Nowa Fala nie stworzyła takiego modelu ideowo-artystycznego, który byłby wspólną wykładnią działań poszczególnych jej reprezentantów (...)? Ja nie mogę odpowiedzieć na to pytanie. Chciałbym jednak zwrócić uwagę na zjawisko kontrkultury, które w latach 1968–1970 legło u podstaw jeśli nie całego, to dużej części nowego ruchu, a wraz z nim na takie kategorie estetyczno-ideologiczne, jak poezja kontestacyjna i poezja nieufności⁵⁵.

Jak się wydaje, stwierdzenie to jest tyleż prawdziwe, co życzeniowe – projektuje bardzo korzystny dla naszej Nowej Fali model jej recepcji, który tak po prostu, bez niuansowania, trudno zaakceptować.

⁵⁴ A. Zagajewski, *Katarakta*, dz. cyt., s. 12.

⁵⁵ J. Kornhauser, *Postscriptum. Notatnik krytyczny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 35 (wyróżn. – A.Ś.).



Uprowadzenie uprowadzonego samolotu awangardy.

Julian Kornhauser

Obecność „cytowanej” rzeczywistości w polskiej sztuce lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych interpretuje się zazwyczaj jako kontestację systemu sztuki – zarówno modernistycznego malarstwa nieprzedstawiającego, jak realistycznej, referencyjnej sztuki socrealistycznej. Przedmioty gotowe Tadeusza Kantora, *Drabina* Krzysztofa Wodiczki, nawiązujące do *ready-mades* Duchampa Niciowce Włodzimierza Borowskiego to krytyka zarazem obrazu (iluzji), romantyczno-modernistycznego wzorca artysty (zastąpionego teraz Beuysowską demokratyczną formułą „Każdy jest artystą”), jak sposobów wykorzystywania tych mitów w rzeczywistości polskiej powojennej sztuki. Ta reistyczna tendencja odzwierciedla potrzebę odautonomizowania przedmiotu artystycznego, wyjęcia go z estetycznych ram systemu sztuki, a w polskich warunkach – również z ideologicznych ram systemu politycznego¹. Ideałem, do którego te przedmioty sztuki/przedmioty w sztuce zmierzają, byłby być może Rolanda Barthes’a język bez kodu, stawiający opór wszelkim zabiegom mitologizacyjnym².

Chciałabym w tym rozdziale zaproponować lekturę poezji Julina Kornhausera (a właściwie niewielkiego jej wycinka pochodzącego z lat siedemdziesiątych) właśnie w odniesieniu do utopijnej koncepcji realizacji sztuki poza językiem sztuki, typowej dla neoawangardy, i idei kontrkultury, z którymi jest ona związana³.

¹ Na temat skomplikowanych przygód polskiej sztuki powojennej z modernizmem i awangardą oraz uwikłań obydwu tych formacji w relacje władzy zob. P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii polskiej sztuki po 1945 roku*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011.

² Zob. R. Barthes, *Retoryka obrazu*, tłum. Z. Kruszyński, [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara i S. Wysłouch, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2006, s. 148–153.

³ O tym, że twórczość Juliana Kornhausera ma związek z jedną i drugą, już pisano; robiła to przede wszystkim Bożena Tokarz, dla której związki polskich nowofalowców z kontrkulturą były



Okoliczności powstania pierwszych tomów Juliana Kornhausera: w atmosferze kontestacji, politycznego i społecznego zaangażowania; tematyczne nawiązania do wydarzeń i zjawisk tego czasu; zabarwiony społecznymi, politycznymi, ekonomicznymi, egzystencjalnymi domieszkami język poetycki; paralele z nowymi nurtami w sztuce, przede wszystkim tymi upominającymi się o przekraczanie granic między sztuką a życiem – to tylko niektóre konteksty pozwalające czytać autora *Stanu wyjątkowego* jako neoawangardystę.

Jeśli przyrzeć się awangardowości poezji Kornhausera z pewnego dystansu, jaki w dzisiejszej lekturze jest już możliwy, nasuwają się dwie konstatacje, z których pierwsza jest dosyć oczywista, druga zaś może wydawać się niepewna: po pierwsze zatem efekty poetologiczne awangardowych przekonań Kornhausera różnią się dość znacznie od lingwistycznych praktyk Barańczaka czy Krynickiego, które to praktyki zwykliśmy uważać za typowe dla nowofalowej awangardy; po drugie – w twórczości autora *Innego porządku* wyraźniej niż w twórczości wymienionych poetów podważana jest artystyczna (modernistyczna) autonomia. W reakcji na poodwilżowy modernizm, którego przedstawiciele artystyczną autonomię rozumieli często jako jedyną możliwą formę wolności⁴ – nowofalowcy uprawiają sztukę krytyczną. Podobnie jednak jak polscy artyści lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych rzadko w sposób bezpośredni kontestują oni władzę czy porządek społeczny, częściej uprawiają, by tak rzec, kontestację nie wprost. A przy tym, mimo oczywistych starań, nie zrywają ostatecznie z tradycyjną formułą poezji jako mowy odświeżonej, przestrzegającej tradycyjnych, jakkolwiek rozszerzonych już o repertuar awangardowy reguł estetyki. Poznańscy lingwiści, manifestacyjnie włączający w przestrzeń wiersza żywioł mowy propagandowej czy urzędowej, zachowują „artystyczną” formę wiersza: Barańczak stosuje klasyczne formy gatunkowe, jego wiersz pęka od nadmiaru środków artystycznych, Krynicki przysposabia dla siebie Peiperowski poemat rozkwitający, a potem kubistyczno-dadaistyczny kolaż, korzysta z poetyki aforyzmu, paradoksu. W grupie Teraz sytuacja również nie jest jednoznaczna: Zagajewski z tomu na tom coraz bardziej klasycznieje, stając się w końcu wyznawcą wysoko-modernistycznych norm pisania, Kornhauser natomiast bodaj najwyraźniej przekracza te normy, „odpoetycznia” wiersz – czyniąc go terenem ścierania się różnych dyskursów i nie narzucając równocześnie rekompensujących

bardzo istotne. Zob. tejsze, *Poetyka Nowej Fali*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1990, s. 86.

⁴ Piotr Piotrowski mówi o dającej o sobie w ten sposób znać „zemście socrealizmu”. Zob. tegoż, *Znaczenia modernizmu*, dz. cyt., s. 82.



ten brak metareguł poetyckości. Podobnie jak członkowie powstałej w 1966 roku grupy Wprost, do której terazowcom blisko⁵ – chce on nazywać rzeczy po imieniu, rozpoczyna neoawangardowy projekt zniesienia sztuki⁶. Można z nim wiązać z jednej strony jego wiersze dyskursywne, otwierające się na „inne języki”, z drugiej takie, w których pojawia się idea obiektywistyczna. Proponuję zatem lekturę dwóch wierszy Kornhausera, z których pierwszy *expressis verbis* podejmuje kwestie kontrkulturowe, drugi natomiast – „reistyczny” – pozornie odległy jest od kwestii estetyczno-społecznych.

Przeciw nowoczesności

W *Stanie wyjątkowym* bardzo wyraźnie słyhać echa wydarzeń maja 1968 – to najbardziej kontrkulturowy spośród tomów Kornhausera. Pomijam jednak umieszczone obok siebie wiersze *kto się boi czerwonego Rudiego?*, *mówi André Malraux* i *Wolfgang Lefevre*⁷ – komunikaty z „frontu” – i proponuję, żebyśmy przyjrzeni się *trzem wyjściom*:

Wyjście zbyt rozsądne (warunek istnienia)
Logicznie spreparowane doświadczenie
Kto z nas nie ogląda tego państwa z wiarą
Z bogactwem jasności nie do obalenia
Z tradycją nie do obalenia z duszą artystyczną
Nie do obalenia
Logika rozsądek wiara trzy wypchane ptaki
Do których strzelał w 1912 roku były bokser
Artur Craven

⁵ Do grupy tej należeli: Maciej Bieniasz, Zbysław Grzywacz, Barbara Skąpska, Leszek Sobocki i Jacek Waltoś. Krystyna Czerni pisze, że ich projekt opierał się na kontestowaniu pięknoduchostwa, eskapizmu i dekoracyjności modernistycznej sztuki. Zob. teŹe, *Grupy Wprost portret własny*, „NaGłos” 1991, nr 4, s. 178–179. Inna rzecz, na ile udało im się go zrealizować. Piotrowski dowodzi, że w ich sztuce krytyka systemu – ani systemu politycznego, ani instytucjonalnego systemu sztuki – bezpośrednio się nie pojawiała, artyści ci chętniej mówili o uniwersalnych niż konkretnych, związanych z tu i teraz zagrożeniach. Ich postawa moralna była jednak nieprzejeżdżalna: karier nie zrobili, a w czasie stanu wojennego jednoznacznie wyrazili sprzeciw wobec politycznego terroru. Zob. P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, dz. cyt., s. 102–103.

⁶ Proces ten możemy obserwować również w twórczości poetów, między innymi Białoszewskiego, Wirpszy, Różewicza czy Bursy, gdzie antyestetyczność ma oczywiście bardzo różne wymiary.

⁷ O których jako o kontrkulturowych właśnie wspomina Bożena Tokarz – zob. teŹe, *Poetyka Nowej Fali*, dz. cyt., s. 86.



Wyjście zbyt łagodne (warunek czystości)
Urowadzenie samolotu awangardy
Kto z nas nie mówi o tym z bijącym sercem
Z ufnością która ryzyko zamienia w
Przyspieszony oddech
Przekonanie że życie jest ważniejsze od sztuki
Ma kolor prowokacji do której nawoływał
Rok 1930 dążący do wywołania kryzysu świadomości
Wyjście zbyt radykalne (warunek postępu)
Złamany zmysł porządku pożegnanie z czułością
Kto z nas nie spaceruje na krawędzi tego świata
Nie podpisuje się pod jego deklaracjami
Natchnienie rodzące się w czasie gdy każdy
Protest posiada trwałość małokalibrowego wiersza
Być może dodaje otuchy
Ale mój rok nie przyzna się już słuchajcie
Nie przyzna się już do uniku
Kilka lat poprzednich tworzy wspinała bibliotekę
Teraźniejszości⁸

Najwyraźniej z sytuacji, o której mowa w wierszu – można ją chyba nazwać kryzysową – nie ma wyjścia. A równocześnie otrzymujemy trzy (awangardowe) ratunkowe scenariusze. Wiersz jest ingerencją w rzeczywistość, pełni funkcje krytyczne, a równocześnie ma charakter metaartystyczny.

Jak wiadomo, sztuka chętnie żywi się kryzysem. Z kolejnych odsłon kryzysu kultury i sztuki w XX wieku wyrastają kolejne fazy awangardy, zawsze oparte na strategiach oporu. W technikach oporu czasu kontrkultury stawka jest bardzo wysoka – totalna przemiana życia społecznego i społecznej świadomości. Jak pisze Herbert Marcuse (biorąc rzecz jasna pod uwagę zachodni kontekst kulturowo-społeczny), gest kontrkulturowej negacji godzi w samą istotę dotychczasowej (burżuazyjnej) sztuki, która, jak nigdy dotąd, bierze udział w procesie radykalnej przebudowy społeczeństwa⁹.

Status quo, o którego zmianę upomina się wiersz Kornhausera, można by sprowadzić do form nowoczesnego urządzenia rzeczywistości. Najpierw domagają się weryfikacji logika, rozum (i rozsądek) oraz wiara, a więc Kantowskie podstawy sądów apriorycznych i regulatywnych, na jakich

⁸ J. Kornhauser, *trzy wyjścia*, [w:] tegoż, *Wiersze z lat osiemdziesiątych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991, s. 91.

⁹ Zob. H. Marcuse, *Kontrrewolucja i rewolta*, tłum. K. Biskupski, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, wybrał i wstępem opatrzył S. Morawski, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 261–262.



zbudowane zostały nowoczesne metody poznania, zasady etyczne i reguły estetyki. Jako takie wydają się one „nie do obalenia”. Na nich opiera się europejski porządek kulturowo-społeczny, dlatego – mówi podmiot – nie znajdziemy osoby, która nie oglądałaby „tego państwa” z wiarą, jasnością i duszą artystyczną. Mimo że podtrzymywanie tego porządku może być traktowane jako „warunek istnienia”, rozumne, a szczególnie chyba artystycznie uzasadnione wydaje się jego obalenie – „teraz”, u schyłku nowoczesności, logika, rozum i wiara stanowią rozwiązanie „zbyt rozsądne”. Zresztą za każdym z tych rozwiązań przemawia jakaś racja ponadjednostkowa: w pierwszym przypadku oparta na zasadach kulturowej kontynuacji, w drugim na pokoleniowym poczuciu światopoglądowej wspólnoty. Nie trzeba dodawać, że idee kontrkultury zakotwiczą się w tej drugiej, ta pierwsza należy do zwalczanego układu.

Tak daleko idąca krytyka nowoczesności wydaje się w polskich warunkach zjawiskiem raczej odosobnionym. Jak przekonująco pisze Lidia Burska, polscy uczestnicy maja 1968 nieco inaczej rozumieli kontestację niż ich zachodni koledzy, nie negowali podstaw europejskiego porządku kulturowego – wprost przeciwnie: jako że w naszym systemie reguły, na których wspierał się ten porządek, nie były respektowane, chcieli, by w końcu respektowane być zaczęły¹⁰. Najczęściej domagają się zatem „socjalizmu z ludzką twarzą” (jak wiadomo, tak sprawy stawiają również autorzy *Świata nie przedstawionego*¹¹). Totalna krytyka nowoczesności w wierszu Kornhausera nie wyda się być może taka dziwna, jeśli przyjmiemy, że poeta bierze pod uwagę rozwiązania będące, by tak rzec, w aktualnej ofercie kulturowej, żadnemu z nich nie przypisując zresztą statusu „wyjścia” jedynie słusznego. Kategorie logiki, rozsądku i wiary nie zostają jednak w wierszu zakwestionowane „jako takie”, ale jako nieprzystające do „tego państwa”.

¹⁰ „Gdy zachodni kontestatorzy marzyli o rewolucji, która zlikwidowałaby w ich krajach systemy ekonomicznego przymusu, obyczajowej i politycznej hipokryzji, i stała się wielkim, twórczym happeningiem, porywającym masy, polscy poeci z marcowym rodowodem wierzyli w to, że ich słowa zburzą dogmatyzm i autorytaryzm PRL-u i staną się fundamentem ładu demokratycznego, przeniesionego wprost z *Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela*. Idee demokracji kojarzyły im się z wzorcami utrwalonymi w XVIII i XIX stuleciu (...)”. L. Burska, *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce, Słowo/Obraz Terytoria*, Gdańsk 2012, s. 168.

¹¹ Zob. A. Zagajewski, „Polska dziecięcinia”, „Życie ułatwione”, *nowy świat kultury*, [w:] J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 207–208. Więcej piszę o tym w poprzednim rozdziale, poświęconym manifestom i tekstom krytycznym członków grupy Teraz.



„To państwo”, które mogłoby być *Państwem* Platona – pierwszą wersją społeczeństwa spektaklu – jest jednak przede wszystkim „naszym” państwem. Co ostatecznie sprowadza się mniej więcej do tego samego: w jednym i drugim chodzi wszak o iluzoryczność, doświadczenie spreparowane. Iluzoryczna jest również świadomość, że to „nasz” świat. W *trzech wyjściach* mamy do czynienia ze wspólnotą – podstawową formułę retoryczną tego tekstu stanowi pytanie „Kto z nas” – ale nie z poczuciem wspólnego, wziętego w posiadanie świata. To wspólnota uczestniczących w ułudzie, a raczej z poznawczym dystansem ją „oglądających” – jak ogląda się dzieło sztuki. Albo anatomiczne preparaty. Z jednej strony takie właśnie – spreparowane, sztuczne – jest każde doświadczenie artystyczne, każde opiera się przecież na iluzji czy, jak chce Marcuse, na alienacji artystycznej doświadczenia społecznego czy psychologicznego. Z drugiej – to właśnie w artystycznej alienacji tkwi siła dezalienacyjna¹². Forma artystyczna przekształca rzeczywistość: ingeruje w świat, który równocześnie „zaraża się” jej estetycznością i zmienia w doświadczeniu estetycznym. Nie chodzi więc tylko o to, żebyśmy iluzję nazwali iluzją: żebyśmy logikę, rozsądek i wiarę uznali za formy spreparowanego doświadczenia – nieważne, czy na sposób zachodni, czy wschodni – ale byśmy sztuce dali szansę „spreparować” to doświadczenie ponownie. Efektem tego „metapreparowania” są trzy wypchane ptaki, do których strzelał Arthur Craven, a raczej akt ich rozstrzelania. Bo jedynie w transgresyjnym akcie artystycznym możemy wziąć świat w posiadanie. Dadaistyczne akcje – przez wielu, w tym przez Cravena, traktowane z pełną powagą – nie znoszą porządku kulturowego, a tylko go zawieszają, w owym zawieszeniu ulokowana jest jednak ogromna insurekcyjna¹³ siła. Tylko w ten sposób nowoczesny świat – znowu: zarówno w jego zachodniej, jak wschodniej postaci – może nam się objawić jako niekonieczny.

Jeszcze bardziej awangardowa awangarda

Nowoczesność – nieźle opisał to Bruno Latour – opiera się na idei czystości. Jak słusznie zauważa filozof: nigdy niezrealizowanej. Jako nowocześni

¹² Zob. H. Marcuse, *Kontrewolucja i rewolta*, dz. cyt., s. 265–267.

¹³ Właśnie insurekcyjna, a nie rewolucyjna. To ta pierwsza bowiem – jak zauważa Hakim Bey – nie dążąc do nowego porządku, posiada stały, choć zawsze tymczasowy potencjał wywrotowy, ta druga po kumulacji rozładunku się w nowym *status quo*. Zob. H. Bey, *Tymczasowa Strefa Autonomiczna*, tłum. I. Bojadżijewa, J. Karłowski, Korporacja Ha!art, Kraków 2009.



próbowaliśmy separować racje rozumu, nauki od racji społecznych, tymczasem pod spodem, pod powierzchnią obowiązujących dyskursów zawsze dochodziło do nieprawomocnych połączeń¹⁴. Awangarda – mimo że wyrastająca z nowoczesności, będąca najbardziej radykalnym ruchem nowoczesnej progresji – oficjalnie podważa reguły separacyjne. Odtąd nowoczesność wyraźnie się dzieli: ideę czystości nadal próbuje realizować modernizm, podczas gdy awangarda – głównie dlatego, że jej nie respektuje – stanowi siłę wywrotową.

Drugim wyjściem z impasu nowoczesności – alternatywnym wobec jej „rekuperacji” – jest w wierszu Kornhausera „Uprowadzenie samolotu awangardy” i powrót do idei czystości, ponieważ „Przekonanie że życie jest ważniejsze od sztuki / Ma kolor prowokacji”. Próba przywrócenia czystości okazuje się jednak działaniem awangardowym. Uprowadzenie to akcja – przypominająca akcje predadaisty Cravena, performans przed epoką performansu – angażująca ciało i emocje, przyspieszająca oddech, tyle że w duchu anarchistycznych poczynań *guerrilla*. Wydany w 1930 roku *Drugi manifest surrealizmu*, obwieszczający kryzys świadomości jako pożądany stan gotowości twórczej, jest jedną z pierwszych dyrektyw postnowoczesności, naruszającą obowiązujące podziały, znoszącą regułę czystości, ale i demokratyzującą pole sztuki: artystą jest ten, kto potrafi osiągnąć taki stan apercpcji, w którym hierarchie i podziały przestają obowiązywać. „Uprowadzenie samolotu awangardy” jako wyjście „zbyt łagodne” to nie tylko ironiczne samozaprzeczenie – to proklamacja „jeszcze bardziej awangardowej awangardy”, teraz rozumianej w duchu najradykalniejszych ruchów kontrkulturowych.

Strategie oporu

To, co stanowi społeczne i psychologiczne uwarunkowania awangardy – „Złamany zmysł porządku pożegnanie z czułością” – okazuje się jednak równie niedobrym jak poprzednie, bo „zbyt radykalnym” wyjściem z kryzysu nowoczesności. Spacer na krawędzi, protest, podpisywanie się pod deklaracjami i „małokalibrowe” wiersze to kolejne punkty antykryzysowego repertuaru kultury, która – należałoby sądzić – traci poczucie

¹⁴ Zob. B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*, tłum. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011.



granicy pomiędzy samozachowaniem a samozniszczeniem. Powodów nieskuteczności strategii oporu można jednak szukać jeszcze gdzie indziej: społeczno-polityczne porządki mają wyjątkową zdolność adaptacyjną, przechwytują każdy akt wyrotowy, neutralizując go i przekierowując jego energię na rzecz systemu. Ponownie przywołajmy Marcusego, który występuje przeciwko neoawangardowemu zniesieniu podziału pomiędzy sztuką a rzeczywistością, ponieważ

Zbliżenie do życia realnego osiąga się tu kosztem transcendencji, a więc siły, która przeciwstawia sztukę oficjalnemu porządkowi. W ten sposób rewolta staje się immanentnym, jednowymiarowym składnikiem porządku, z którym walczy – i przeto porządkowi temu ulega¹⁵.

Zdaniem niemiecko-amerykańskiego filozofa alienacja sztuki jest niezbędnym warunkiem jej życiowej skuteczności: sztuka dopóty jest kontrkulturowa, dopóki działa transgresyjnie. Być może zatem nie strategię, ale taktyki – zgodnie z sensami, jakie przypisuje tym pojęciom Michel de Certeau¹⁶ – oporu należałoby tu zastosować. Na przykład uniki i przechwycenia przechwyceń. Można by wykorzystywać zarówno mechanizmy przekraczania przedziałów między sztuką a życiem i czynienia z niej narzędzia społeczno-politycznej interwencji, jak stare sprawdzone teorie natchnienia i sztuki jako otuchy czy pocieszenia – te ostatnie najlepiej z cyniczną świadomością reguł przejmowania. Bo co innego oznaczały one w XIX wieku, kiedy stała za nimi romantyczno-mesjanistyczna filozofia, co innego znaczą dla „kolegów”, którzy nigdy nie przyznają się do uniku („cofnięcia się” do teorii natchnienia i pocieszenia przez sztukę), co innego zaś dla mówiącego podmiotu, który w tym miejscu wykonuje kolejną woltę, potwierdzając swój awangardowy rodowód: dystansuje się wobec – teraz już uległego (nie tylko teorii natchnienia i pocieszenia) – pokoleniowego „my” i sam stosuje unik, ale już jako element taktyki przechwyceń: „Kilka lat poprzednich tworzy wspaniałą bibliotekę / Teraźniejszości”. Można by sądzić, że lata sześćdziesiąte, bo o nich najpewniej mowa, nie przeszły tak

¹⁵ H. Marcuse, *Kontrrewolucja i rewolta*, dz. cyt., s. 270.

¹⁶ Strategie, jak pisze de Certeau, wymagają określonego miejsca, „które mogłoby być opisane jako *własne*”, i możliwego do wyodrębnienia podmiotu; taktyki nie posiadają miejsca i uzależnione są od czasu: korzystający z nich próbuje nieustannie obracać na swą korzyść obce mu siły, łączy różnorodne elementy, nie podporządkowując ich nowej zasadzie, ale wydobywając ich subwersywny potencjał. Zob. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. XLI–XLIV.



zupełnie do przeszłości. Być może więc nadal istnieje wybór pomiędzy nostalgią a zaangażowaniem, ale już na innych zasadach: kontrkultura staje się rezerwuarem odzyskiwanych/poszukiwanych technik artystyczno-społecznych przemian. Najpewniej jednak jest odwrotnie: kontrkultura została skatalogowana w zasobach bibliotecznych (choć raczej nie polskich), dlatego anachroniczne i usypiające teorie sztuki niosącej otuchę mogą wrócić, a koledzy nie muszą przyznawać się do uniku. Krytyka nowocześnieści objęła tym samym również krytykę kontrkultury i krytykę własnego pokolenia.

To, co robi w *trzech wyjściach* Kornhauser, można by porównać do uprowadzenia uprowadzonego samolotu awangardy. Nazywane po imieniu idee awangardowe, zaprzeczane, ironizowane i poprzez ironię „na wyższym poziomie”¹⁷ przywracane, a równocześnie dekonstruowane, są tu mimo wszystko najbardziej żywymi ideami estetyczno-społecznymi. Należałoby powiedzieć, że jako takie są rozumne, logiczne i warto w nie wierzyć. Logika przechwyceń – a nie ulega kwestii, że wiersz Kornhausera zbudowany jest logicznie – wydaje się jedyną słuszną, bo jedyną skuteczną logiką. Dowodzi tego również jego zgola „niepoetycki”, przechwycony z języka publicystyki, estetyki, socjologii (odniesionych do kultury i sztuki metajęzyków), ale „wiecowo” podniosły wywód, skądinąd dobrze współgrający z tradycyjną poetologiczną zasadą rozpoczynania wersów od wielkiej litery, techniką przerzutniową i brakiem zasad przestankowania.

Mimo że w *trzech wyjściach* – albo z *trzech wyjść* – nie ma wyjścia, właśnie ten stan wydaje się optymalny. Nawet jeśli nie pożądany, to na pewno poznawczo uczciwy i projektotwórczy: bezwyjściowość to być może jedyne źródło transgresji. Jak mówi Marcuse, dobra literatura nie powinna oszukiwać i nie proponuje happy endu¹⁸.

¹⁷ Zob. P. de Man, *Retoryka czasowości*, tłum. A. Sosnowski, [w:] *Alegoria*, red. J. Abramowska, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2003, s. 143–195.

¹⁸ „Gdyby sztuka obiecywała, że dobro w końcu zwycięży, a zło zginie, wówczas obietnica ta byłaby w takiej postaci całkowitym przeciwieństwem prawdy; w rzeczywistości bowiem zło zwycięża i istnieją tylko wysepki dobra, dokąd na krótko można się schronić. Autentyczne dzieła sztuki są świadome tego i dementują zbyt łatwe obietnice, negują bez troski *happy end*”. H. Marcuse, *Trwałość sztuki: przeciw określonej estetyce marksistowskiej*, tłum. L. Kasajew, [w:] *Zmierzch estetyki*, dz. cyt., s. 278.



Zwrot reistyczny

Drugi wiersz, który chciałabym omówić, *traktat poetycki*, również pochodzi ze *Stanu wyjątkowego*:

Wiele dałbym za to, żeby
ten wiersz był pudełkiem
zapalek, odkrytą lampką
na biurku, kwitem z pralni.
To marzenie czyni mnie
poetą.

Ten wiersz, już nie raz interpretowany, bywa przywoływany jako przykład narzucanego sobie przez poetów nowofalowych (szczególnie tych z grupy Teraz) obiektywizmu albo dowód tęsknoty Kornhausera za językiem przezroczystym, za przywróceniem jedności słowa i rzeczy, stanu pierwotnej ontyczno-metafizycznej zgody. Byłby on zatem, podobnie jak *trzy wyjścia*, przejawem kryzysu, w tym pierwszym przypadku motywowanego przede wszystkim historycznie, w drugim metafizycznie (jakkolwiek bywa, że motywacje te się przecinają), a równocześnie mówiłby przeciw niemu, poszukiwał „wyjścia”.

Ciekawy trop obiektywistyczny podrzuca szkic Tadeusza Komendanta *Przedmiot ze słów*¹⁹. „Rzeczowość” poezji Kornhausera ma tu związek z imperatywem etycznym, materialność stawia opór ideologicznym załączaczeniom. Jego wiersz nie tyle chce zdać sprawę z rzeczowości świata, ile być rzeczą. Jako że „nie milczenie, lecz rzecz jest granicą poezji”²⁰, wiersze-rzeczy Kornhausera manifestują przede wszystkim potrzebę trwania, bycia, a nawet wieczności. Potrzeba ta ma jednakowoż sens historyczny: jest obroną przedmiotu ze słów „w świecie, gdzie nie na każdym biurku odkryta lampka jest znakiem ufności, nie wszędzie pudełko zapalek bucha płomieniem”²¹. „Ziarnistość świata”, współtworzona przez

¹⁹ T. Komendant, *Przedmiot ze słów*, [w:] tegoż, *Zostaje kantyczka. Eseje z pogranicza czasów*, Oficyna Literacka, Kraków 1987 (przedruk – jako przedmowa – [w:] J. Kornhauser, *Wiersze z lat osiemdziesiątych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991; *Było nie minęło. Antologia tekstów krytycznych poświęconych twórczości Juliana Kornhausera*, red. A. Gleń, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2011, s. 114–124), podaję według wydania J. Kornhauser, *Wiersze z lat osiemdziesiątych*, dz. cyt.

²⁰ Tamże, s. 8.

²¹ Tamże, s. 9.



wiersze-przedmioty, to przestrzeń praktyk społecznych, na które składają się konkretne ludzkie relacje, i o ich zachowanie, jak najbardziej pozytywne rozumiane „uprzedmiotowienie” tu idzie.

Przesunięcie akcentów w interpretacji *traktatu poetyckiego* – od historyczności do metafizyki – można chyba uznać za przejaw ogólnych zmian, jakim podlega recepcja twórczości Kornhausera. Niezmienny, jakkolwiek motywowany najpierw historycznie, później metafizycznie, pozostaje tu jednak wydobywany na plan pierwszy kontekst etyczny²².

„Metafizyczne” interpretacje *traktatu*... utrzymane są w duchu rozważań o języku pierwotnym, przezroczystym, którego „rzeczowość” nie tyle chce zdać sprawę z pojedynczości, ile odwraca się od literackości.

Faktycznie wydaje się, że *traktat poetycki* daleki, a nawet jak najdalszy jest od „choroby literackości”, na którą zdaniem autora *Origami* cierpi – po 1989 roku oczywiście jeszcze bardziej niż w latach siedemdziesiątych – kultura; że jest głosem w sprawie pożądanej autentyczności literatury²³. I że operuje językiem, jaki w *Postscriptum* wydaje się poecie jedyny możliwy: przywracającym „pierwszy, naiwny język”²⁴. Jego tytuł należałoby więc czytać jako oczywistą ironię, tekst Kornhausera zaprzecza bowiem nie tylko uczonej traktatowości, ale i poetyckości w dawnych jej rozumieniach. Wierszy, które poświadczałyby tak rozumiany „zwrot reistyczny”, można w twórczości tego poety wskazać znacznie więcej. Wszystkie one chciałyby zamienić słowo w ciało, wyrzekają się idei na rzecz obrazu, który odsyłając do materialnego czy też egzystencjalnego konkrety, tym razem już poza ideologicznymi kontekstami, lokuje się bliżej rzeczy, bliżej życia²⁵.

²² Kategoriami tytułowymi poświęconej Julianowi Kornhauserowi książki monograficznej Adriana Glenia są autentyczność (rozumiana przede wszystkim etycznie) i empatia – według autora monografii skalające tę twórczość w całość jej rozciągłości. Zob. A. Gleń, „*Marzenie, które czyni poetą*”... *Autentyczność i empatia w dziele literackim Juliana Kornhausera*, TAIWPN Universitas, Kraków 2013.

²³ Tak rozumie „rzeczowe” wiersze Kornhausera Michał Larek, który bodaj jako pierwszy zauważył i opisał drogę Kornhausera do przezroczystego języka. Zob. M. Larek, „*To, co pierwotne*”. *O pragnieniu powrotu do przezroczystego języka w twórczości Juliana Kornhausera*, „Kresy” 2006, nr 1–2 (przedruk [w:] *Było nie minęło*, dz. cyt., s. 135–148). Tę metafizyczną interpretację podjął Adrian Gleń – zob. tegoż, „*Marzenie, które czyni poetą*”, dz. cyt., s. 71–92, 105–115.

²⁴ J. Kornhauser, *Postscriptum. Notatnik krytyczny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 46.

²⁵ Wśród nich można by wymienić wiersze „podśluchane” z *Hurrraaa!* (Wydawnictwo Literackie, 1982), wiersze oddające traumę wojenną, w tym cierpienie Żydów czy ofiar wojny na Bałkanach (między innymi z *Kamyka i cienia*, Wydawnictwo a5, 1996), wiersze o przedmiotach. Jednak wkładanie ich do jednego worka nie wydaje się słuszne, inaczej bowiem wygląda



Minimalizm

Nie polemizując z tak ustawioną interpretacją, tym bardziej że w wielu momentach wydaje się ona zgodna z intencjami samego poety²⁶, chciałyby jednak powrócić do przywoływanych przez Komendanta społecznych sensów „ziarnistości” tekstów Kornhausera i umieścić je w ramie autotematycznej – jednym słowem, ponownie związać twórczość autora *Hurrraaa!* z estetyką neoawangardy. Tym bardziej że jest to tekst pochodzący z okresu, w którym poeta przyznaje się do awangardowych motywacji²⁷ (poza tym wielu interpretatorów tej poezji twierdzi przecież, że wszystkim „reistycznym” wierszom Kornhausera zależy przede wszystkim na przekroczeniu literackości i przejściu na stronę życia, oczywiście w różnych znaczeniach „życia”: jako tego, co etyczne, społeczne, egzystencjalne).

Kornhauserowa idea poetycka – po „zwrocie reistycznym” – to sztuka minimalna, elementarna. Przywołująca na myśl z jednej strony dadaistyczne przedmioty gotowe²⁸, z drugiej minimalistyczne przedmioty „między innymi przedmiotami”. „To, co widzisz, jest dokładnie tym, co widzisz”

„reistyczna motywacja” w tych tekstach, inne stoją za nimi filozofie rzeczowości; sporo z nich to wiersze realistyczne, a nie wiersze-rzeczy.

²⁶ Co wykazuje wyraźnie artykuł Michała Larka (zob. tegoż, „*To, co pierwotne*”, dz. cyt.), chciałabym jednak nieśmiało zasugerować, że zgodność z intencjami autora niekoniecznie musi rozstrzygać sprawę interpretacji tekstu, który ostatecznie, jak już dawno stwierdzono, „wie więcej”. Poza tym zwątpienie w literaturę, poczucie dewaluacji języka to doświadczenie w życiu twórczym Kornhausera późniejsze niż świadomość estetyczna czasu *Stanu wyjątkowego*. Poczucie dewaluacji poezji ujawnia się u niego – a przynajmniej zasadniczo nasila – po 1989 roku, co wiąże się z wejściem do poezji języka popkultury, języka mediów, a więc zasadniczą zmianą dykcji poetyckich, które, wykorzystując wcześniejsze poetyki codzienności (w tym Kornhauserową), idą zdaniem autora *Origami* za daleko, układają się z popem. Zob. J. Kornhauser, *Bohdana Zadury kłopoty wychowawcze*, [w:] tegoż, *Poezja i codzienność*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 212–219.

²⁷ „Chodziło mi głównie o wypełnienie formy poetyckiej treścią nie-poetycką. To była moja *idée fixe*: wyczyścić polską poezję z tradycyjnego piękna, metafor, wysokiej mowy, liryczności. Na to miejsce usiłowałem włożyć gołe fakty, komunikaty, dykcję publicystyczną, twardą mowę. Było to dla mnie rzeczą oczywistą, że moje pisanie stawało się powoli czynnością modelującą. Chciałem stworzyć nowy, konkurencyjny kodeks poetycki (w tym sensie najbardziej mi odpowiadały propozycje Różewicza, Bursy i Białoszewskiego, aczkolwiek żadna z tych poetyk nie była w czystej postaci moim punktem wyjścia). To awangardowe rozumienie sztuki nie zawsze prowadziło mnie właściwą drogą”. J. Kornhauser, *Postscriptum*, dz. cyt., s. 45.

²⁸ Raczej jednak Duchampowskie *ready-mades* niż przedmioty znalezione czy późniejsze przedmioty surrealistyczne, które właśnie nie chcą być tym, co widać. Na temat ich pochodzenia, filozofii i różnych wcielen pisał ostatnio Jakub Kornhauser. Zob. tegoż, *Całkowita rewolucja. Status przedmiotów w poezji surrealizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.



– głosi słynna formuła Franka Stelli²⁹. Nic nie jest jednak tak oczywiste, jak mogłoby się wydawać, „na przekór praktycznemu zmysłowi minimalistów percepcja ich dzieł ma charakter autotematyczny i dość skomplikowany”³⁰ – pisze Hal Foster. Jednym z aspektów tego skomplikowania jest atak minimalistów na instytucję sztuki, który – interpretując go w złej wierze – dostrzegł już obrońca czystości modernistycznej Clement Greenberg: „Minimalistyczne prace można potraktować jak dzieła sztuki na tej samej zasadzie, jak niemal wszystko dzisiaj – nie wykluczając drzwi, stołu czy białej kartki papieru”³¹. Skrajnie idealistyczna interpretacja poezji Kornhausera jako próby przejścia na stronę rzeczy, stania się rzeczą, w kontekście tak postawionej estetycznej kwestii rzeczy może wydawać się nieco naiwna. W twórczości równie naiwnie traktowanych początkowo minimalistów dostrzeżono wkrótce krytykę dominujących sposobów rozumienia artysty: ekspresjonistycznych i formalistycznych, i przewartościowanie dotychczasowego rozumienia sztuki, które wspierało się na dwóch podstawach: antropomorfizmie i iluzjonizmie³². Wiersz, który chce być przedmiotem – nieodwołujący się jednak do Mallarméańskiej idei materialności słowa, ale próbujący ją przekroczyć – można by uznać za taki, który przeczy idei estetyczności sztuki (czy sztuce w ogóle), przede wszystkim jednak należy go potraktować jako wiersz autotematyczny, który tematyzuje ideę sztuki: próbuje określić jej warunki, granice, możliwości, staje się rzecznikiem pewnej idei sztuki („Wiele dałbym za to, żeby [...]”). Wiersz, który chciałby zmienić status ze słownego (w znaczeniu fikcyjnego czy metabytowego) na materialny i relacyjny, być „przedmiotem między przedmiotami”, każe zastanawiać się nie tyle nad istotą swojego medium, ile nad społecznym usytuowaniem sztuki – jak w przypadku przedmiotów wykorzystywanych przez wspomnianych na początku artystów – nie chce być „tylko” obrazem, za którym stoją wszystkie anachroniczne teorie przedstawienia, ale „rzeczą społeczną”. Niekoniecznie pragnie więc powrotu do stanu sprzed pierwotnej separacji słowa i rzeczy, raczej upomina się o tu i teraz. Przede

²⁹ Cyt. za: H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, TAIWPN Universitas, Kraków 2010, s. 61.

³⁰ Tamże, s. 62.

³¹ C. Greenberg, *Recentness of Sculpture*, [w:] *Minimal Art: A Critical Anthology*, red. G. Battcock, E.P. Dutton, New York 1968, s. 83. Cyt. za: H. Foster, *Powrót Realnego*, dz. cyt., s. 63.

³² Atak ten dotyczy głównie porządku symbolicznego, nie uwzględnia jeszcze aspektów ideologicznych: minimaliści nie postrzegają muzeum czy galerii sztuki jako elementów aparatu władzy instytucji sztuki. Zob. H. Foster, *Istota minimalizmu*, [w:] tegoż, *Powrót Realnego*, dz. cyt., s. 66–68.



wszystkim jednak podsuwa wątpliwości co do tradycyjnego paradygmatu estetycznego i tradycyjnej, wyizolowanej ze społecznej praktyki roli poezji. Chodzi zarówno o to, że modernistycznie wydestylowana poezja była mową odświętnie obojętną, jak o to, że jako taka była bezpieczna, nie stanowiła politycznego zagrożenia (bo dla decydentów stanowiła alibi okcydentalizacji, demokratyzacji polskiej sztuki). Jeżeli więc wiersz Kornhausera sięga do utopii, to takiej, w której słowa miałyby wymierny społeczny i egzystencjalny skutek, działałyby jak ciepło, światło, czyste ubranie. Tą melancholijną czy nostalgiczną, jak chcieliby zwolennicy interpretacji idealistycznych, formułą „Wiele bym dał (...)” *traktat poetycki* ustawia sztukę w kontekście społecznych potrzeb. Według Tadeusza Komendanta są to dezalienacyjne potrzeby człowieka zanurzonego w zdegradowanej przez komunistyczną tandetę (niezapalające się zapalki), zideologizowanej (potrzeba jasności, otwartości) rzeczywistości.

Dezalienacyjnie działa już filozofia indeksu, do której odwołuje się wiersz Kornhausera: *traktat...* wskazuje sam na siebie („Wiele bym dał aby ten wiersz”), a dalej – wydawałoby się – na konkretne elementy rzeczywistości: zapalki, lampkę, kwit z pralni. Zdaniem Rosalind Krauss pojawiający się w sztuce lat siedemdziesiątych porządek indeksu jest reakcją na kryzys znaczenia³³. Komendant powiedziałby: na kryzys języka dialektycznego, każącego wierzyć w podmiotowo-przedmiotowe dystynkcje³⁴. Indeks ma zaradzić jednemu i drugiemu, zakotwiczyć sztukę w materialnej rzeczywistości: „To, co widzisz, jest dokładnie tym, co widzisz”. A jednak ideę przekazu bez kodu, będącego adamowym stanem języka, pozbawionego symbolicznych konotacji, problematyzował również twórca tego terminu, Roland Barthes³⁵. Na języku zawsze dokonywane są jakieś zabiegi mitologizacyjne, kody symboliczne w praktyce społecznej zawsze pokonają czystą indeksalność. W wiersz Kornhausera wpisana jest świadomość znakowości świata. Zapalki, lampa ani nawet (tym bardziej?) kwit z pralni nie są niewinne. Symbolika światła i czystości to wszak filary nowoczesności. Kwit z pralni wprowadza dodatkowe zapośredniczenie: to znak znaku.

³³ Zob. R. Krauss, *Notatki o indeksie*. Cz. 2, [w:] tejsze, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011.

³⁴ Zob. T. Komendant, *Przedmiot ze słów*, dz. cyt., s. 15.

³⁵ Zob. R. Barthes, *Retoryka obrazu*, dz. cyt., s. 148-153. Przekaz bez kodu byłby zatem tylko jednym z uwikłanych w siebie poziomów językowych, z których ważniejszy, bo ideologicznie czynny, jest język symboliczny. To on dokonuje gwałtu na czystej językowej percepcyjności niekodowanego języka, zawsze tylko potencjalnego.



Przedmioty artystyczne – dadaistyczne, surrealistyczne, popartowe czy minimalistyczne – są równie konkretne, jak autonomiczne; tak indeksalne, jak symboliczne. Tego przypisanego sztuce stanu nieczystości – pisał o tym parokrotnie przywoływany tu Marcuse – nie sposób uniknąć. Nie chciał tego, jak sądzę, również autor *Origami*. Barthes długo wierzył w prawdę poza mitem i podmiot poza ideologią. Sugerowanie tego samego Kornhauserowi wydawać się może heroiczne – wiele jego wierszy dowodzi jednak świadomości uwikłania i prawdy, i podmiotu w mit/ideologię. Tyle że to uwikłanie ma również pozytywne konsekwencje: świadczy o społecznym funkcjonowaniu sztuki i daje szansę na kontrolowanie, przechwytywanie społecznych kodów, na subwersywną grę z nimi.

W całej tej grze przewłaszczeń chodzi bowiem o to, kto i jak dokona „ostatniego” przejścia. Poziomy mitologizacji można mnożyć, ale stawką nigdy nie będzie tu powtórne zaczarowanie świata, tylko kontrola, a raczej transgresyjne wymykanie się społecznym kodom. W *traktacie poetyckim* kod modernistyczny został przechwycony przez kod neoawangardowy; idealistyczne myślenie o wierszu jako rzeczy zostało zdekonstruowane przez symboliczność, tekstowość; rzeczowość powróciła następnie na wyższym poziomie mitologizacji jako „marzenie” („To marzenie czyni mnie / poetą”) – które, można by przynajmniej tak sądzić, samo się dekonstruuje. Tak czy owak wyobraźnia to siła subwersywna, a marzenie o społecznym znaczeniu sztuki do dzisiaj stanowi jej rację bytu. A zatem nie mit języka pierwszego, ale projekt języka społecznie aktywnego, co znaczy tutaj również: świadomego własnej znakowości i artystycznej metaznakowości, pracuje w *traktacie...* na rzecz poezji.

Jakkolwiek polscy kontestatorzy lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych byli tylko dziećmi Marksa, a nie coca coli, i nie próbowali obalać zasad funkcjonowania społeczeństwa spektaklu, polska kontrkultura – również jako fakt literacki – z całą pewnością istniała. Polska sztuka tego czasu w różnym stopniu i w różnych formach realizuje wyrażone przez Deborda żądanie oporu wobec mechanizmów kulturowego i politycznego uprzedmiotowienia człowieka³⁶. W repertuarze kontrkulturowych chwytów znajdziemy z jednej strony projekty bezpośredniej krytyki kultury, antyestablishmentowe i antykomercyjne (środowisko galerii Repassage, Warsztat Formy Filmowej, Tadeusz Różewicz), deziluzyjne techniki

³⁶ Więcej na temat związków polskich poetów nowofalowych z ideami Deborda i jego *Spółczesnym społeczeństwem spektaklu* pisałam w poprzednim rozdziale.



ujawniania językowych sposobów realizacji socrealistycznego spektaklu (Barańczak, Krynicki), z drugiej propozycje alternatywnych projektów kulturowych (grupa Oneiron, „buddyjski” Krynicki, hipisowscy Jerzy Kronhold i Leszek A. Moczulski). Jeszcze gdzie indziej lokują się ci, którzy wykorzystując zalecane metody referowania rzeczywistości, przechwytują jej reistyczne potencje i językowe energie i albo konstruują światy niezależne, kontrkulturowo sprywatyzowane (to ścieżka Białoszewskiego, w jakimś sensie Jerzego Beresia), albo nieustannie negocjują: dekonstruują i na nowo konstruują społeczne i artystyczne sensy znaków. To moim zdaniem przypadek neoawangardowego Kornhausera – ale również Tadeusza Kantora, Zofii Kulik, Krzysztofa Wodiczki, a następnie niemal całego pokolenia artystów „krytycznych”.



„Gdzie się zbudziłem?”

Stanisław Barańczak i prześniona awangarda

Partycypacyjność

W 1965 roku artyści Alex Mlynárčik i Stan Falka oraz teoretyczka Zita Krostova zorganizowali pierwszą na Słowacji „manifestację permanentną”. Między 1 a 9 maja 1965 roku, a więc między Świętem Pracy a obchodami wyzwolenia Słowacji przez Armię Czerwoną, „dziełem sztuki”, a właściwie *ready-mades*, stała się Bratysława – wraz z całą miejską infrastrukturą i mieszkańcami. Dwadzieścia trzy obiekty i odpowiadająca im liczba „egzemplarzy” (jeden zamek, jeden Dunaj, 142 090 latarni, sześć cmentarzy, 138 936 kobiet, 128 727 mężczyzn itd.) składających się na Bratysławę od 1 do 9 maja to *Happsoc I* („happ-” odnosi się do *happy* i do happeningu, natomiast „soc” – do socjalizmu/socrealizmu i społeczeństwa, skrót można więc rozwinąć jako szczęśliwy socrealizm lub happening społeczny). W trzeciej odsłonie *Happsoc* (autorstwa Falki) „przedmiotem znalezionym” była już cała Czechosłowacja jako „ołtarz współczesności” – *Happsoc III: Ołtarz sodobnosti*¹.

Jak pisze Claire Bishop, porównująca różne formy i przejawy sztuki partycypacyjnej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych na świecie², akcje

¹ Na temat tych i innych akcji słowackich (i nie tylko) artystów, składających się na tamtejszą sztukę partycypacyjną lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, zob. C. Bishop, *Sztuczne piekło. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. J. Staniszewski, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 231–288.

² Sztuka partycypacyjna, czyli uczestnicząca, zaangażowana, rozumiana jest przez Claire Bishop historycznie i analizowana w kontekście konkretnych reżimów politycznych (strategia partycypacji może być wykorzystywana przez każdy system polityczny). Jak mówi autorka, „znaczenie partycypacji jest zawsze kontekstowe i zależy od dominujących w danym społeczeństwie innych praktyk społecznych, na przykład czy ludziom wolno, czy nie wolno



artystyczne realizowane w tym czasie w Europie Środkowej różnią się dosyć znacznie od tego, co działo się na Zachodzie i w Ameryce Południowej, gdzie działania artystów miały charakter wyraźnie polityczny³. Czesi i Słowacy mówią w tym czasie o egzystencjalnym impulsie swoich działań, Polacy częściej o impulsie estetycznym, ale również w separacji od polityki⁴. Według Bishop zatem socjalistyczna dezindywidualizacja sprzyja czysto estetycznemu rozumieniu awangardowej zasady włączania sztuki w życie – czy raczej czynienia praktyki życiowej formą sztuki – nonkonformistyczne działania artystów i innych uczestników akcji, mając przeciwdziałać deprywatywacji życia, stanowią w gruncie rzeczy ucieczkę od polityczności:

Dla artystów żyjących w ustroju komunistycznym partycypacja nie miała porównywalnych [przede wszystkim z Zachodem, gdzie walczone wówczas z filozofią spektaklu] agitacyjnych celów. Była narzędziem doświadczania bardziej autentycznych (bo indywidualnych i samoorganizujących się) sposobów zbiorowego przeżywania niż te, które w formie pochodów i spektakli masowych zalecało państwo. Dlatego właśnie często była ona realizowana w formach eskapistycznych lub celebracyjnych⁵.

Fakt, że ani same akcje, ani pochodzące z tego czasu komentarze środkowoeuropejskich artystów nie wchodzą bezpośrednio na teren polityki, nie potwierdza jednak – a przynajmniej nie zawsze – ich apolityczności. Żeby to udowodnić, nie trzeba koniecznie odwoływać się do Rancière'owskiego rozumienia związków polityki i estetyki (Bishop twierdzi, że tylko takie potraktowanie polityczności – jako redystrybucji przestrzeni postrzeganego

gromadzić się w miejscach publicznych, czy mogą uczestniczyć w pewnych politycznych procesach, czy jest w nich miejsce na ekspresję indywidualizmu". *Lekkie rozczarowanie. Rozmowa z Claire Bishop*, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/6460-lekkie-rozczarowanie.html> (dostęp: 20.09.2016).

³ Cała kontrkultura ma charakter polityczny; mimo że najbardziej reprezentatywni dla niej artyści posiadają różne poglądy polityczne: sytuacjoniści są marksistami, grupa GRAV to technofilscy populiści, Jean-Jacques Lebel jest anarchistą – wszyscy sprzeciwiają się dominującej ideologii kapitalistycznego konsumpcjonizmu. W Ameryce Południowej artyści (między innymi Oscar Bony, Graciela Carnevale, Grupo de Artistas de Vanguardia) proponują wręcz „terrorystyczne” podejście do sztuki, która ma bezkompromisowo ingerować w rzeczywistość społeczną; jej recepcja powinna przypominać reakcje na działania polityczne. Zob. na ten temat C. Bishop, *Sztuczne piekła*, dz. cyt., s. 139–223.

⁴ Pisze o tym Piotr Piotrowski – zob. tegoż, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011, s. 39–90, 118–207.

⁵ Tamże, s. 277.



– wchodzi w grę w środkowoeuropejskiej sztuce partycypacyjnej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych), wystarczy wziąć pod uwagę, że relacja tego, co społeczne, i tego, co indywidualne, kształtowała się tu inaczej niż na Zachodzie, a więc już próba rozseparowania tych przestrzeni była działaniem politycznym (odwrotnie niż w latach dziewięćdziesiątych, kiedy to polityczne okazało się właśnie zniesienie tej granicy).

Przeciwnik awangardy

Stanisław Barańczak, mimo że jako poeta lingwista z awangardą ma sporo wspólnego⁶, w gruncie rzeczy za estetyką awangardową nie przepada (pojęcie lingwizmu też zresztą budzi jego wątpliwości, przede wszystkim ze względu na pleonastyczność, naruszającą „chirurgiczną precyzję” języka⁷). Wynika to w znacznej mierze z jego – dosyć jednostronnego – poglądu na temat awangardy. Jeśli jakichś awangardowych autorów ceni, nie łączy ich z tą formacją. Tak jest z poetami lingwistami, stanowiącymi bezpośrednią tradycję dla twórczości autora *Korekty twarzy*. Jako że reprezentują oni postawę nieufności do języka („pojmowanego jako system oraz jako pewna wizja świata”⁸), Barańczak włącza ich twórczość w swój szeroko zakrojony projekt „romantyzmu dialektycznego”, nie szukając awangardowych uzasadnień ani dla ich eksperymentalnej estetyki, ani dla przekonań społecznych. Dlaczego tak się dzieje, dowiadujemy się z tekstu poświęconego złudzeniom polskiego futuryzmu, symbolicznej wręcz formacji

⁶ Badacze poezji lingwistycznej postrzegają ją zazwyczaj jako poezję eksperymentalną (do momentu, w którym nie uległa konwencjonalizacji, nie stała się rodzajem poezji operującej określonym zestawem chwytów), co tak czy inaczej sytuuje ją w obszarze awangardy (choć nie wszyscy tę awangardowość wydobywają na plan pierwszy). Zob. np. J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń*, „Odra” 1964, nr 10, s. 33–40; A. Świrek, *W kręgu współczesnej poezji lingwistycznej*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Zielona Góra 1985; E. Balcerzan, *Poezja „słowiarska” – poezja lingwistyczna*, [w:] tegoż, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. II: *Ideologie estetyczne*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1988; A. Skrendo, *Poezja lingwistyczna jako projekt epistemologiczny. Zerwanie, ustanowienie, zawieszenie*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2006, t. XIII (*Kamp, lingwizm: niedokończone projekty nowoczesności*), s. 23–34; A. Klubka, *Poetyki lingwistyczne*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5, s. 93–116; D. Pawelec, *Między dyskrecją a dyspersją. Oblicza końca poezji lingwistycznej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2006, z. XIII, s. 7–21.

⁷ Zob. S. Barańczak, *Nieufni i zadufani*, [w:] tegoż, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971, s. 30.

⁸ S. Barańczak, *Szkoła bez uczniów*, [w:] tegoż, *Nieufni i zadufani*, dz. cyt., s. 45.



awangardowej, której dostaje się za dogmatyczną lewicowość, aetyczność i antyhumanizm⁹ (więcej wyrozumiałości ma Barańczak dla tzw. drugiej awangardy, być może dlatego, że ta z awangardowością stanowczo mniej miała wspólnego).

Brak zrozumienia dla futurystycznych czy dadaistycznych „wygłupów” nie dziwi u przedstawiciela polskiej Nowej Fali, mimo że podstawą obydwu formacji jest krytycyzm, można nawet powiedzieć: kulturowy i społeczny negatywizm. O futuryzmie pisze Barańczak: „Nie było w naszym stuleciu prądu literackiego, który, przy tak znacznym rozgłosie, okazałby się poronionym płodem tak szybko i tak dotkliwie”¹⁰. Pomijając niesprawiedliwość tej oceny, ilustruje ona sposób myślenia Barańczaka nie tylko o awangardzie, ale o relacjach literatury i rzeczywistości w ogóle. Poeta postrzega te relacje w kategoriach etycznego obowiązku – od którego awangarda ucieka. W awangardowych utopiach nie chodzi jego zdaniem o zaangażowanie – wręcz przeciwnie. Termin ich ważności nie był zbyt długi, zdaniem autora *Korekty twarzy* wolność bez zobowiązań prędzej czy później (raczej wcześniej niż później) musi się skończyć „poszukiwaniem jakiegoś stałego lądu, oparcia w jakimkolwiek autorytecie”¹¹. Ci „awanturniczy anarchiści”¹², jak ich nazywa Barańczak, wchodzą na drogę schematycznej lewicowej ideologii i partyjnej dyscypliny, a co najważniejsze – w pogoni za nowością i zafascynowaniu wolnością bezrefleksyjnie odrzucają całą humanistyczną tradycję. A zatem utopie i złudzenia awangardy kompromitują jej przedstawicieli głównie dlatego, że są „pięknoduchowskie i oderwane od rzeczywistości”¹³, a co za tym idzie – to największy zarzut – antyhumanistyczne i aetyczne¹⁴. Optymistyczny determinizm historyczny i biologiczny redukcjonizm odpodmiotowiły człowieka awangardy, a estetyka wyrugowała etykę. Tyle Barańczak. Takie postrzeganie i ocena awangardy nie stanowią jednak wystarczającego zabezpieczenia dla jego poezji przed awangardowymi wpływami.

⁹ Zob. S. Barańczak, *Trzy złudzenia i trzy rozczarowania polskiego futuryzmu*, [w:] tegoż, *Etyka i poetyka*, Znak, Kraków 2009, s. 115–132.

¹⁰ Tamże, s. 118.

¹¹ Tamże, s. 119.

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 121.

¹⁴ „(...) u twórców Pierwszej Awangardy nie spotkamy jej [problematyki moralistycznej] ani śladu, bo i skąd moralistyka, skoro zdeterminowany przez Historię człowiek Awangardy nie musi dokonywać żadnych wyborów”. Tamże, s. 125.



Potrzeba samookreślenia poprzez nowość, inność, przełomowość¹⁵ (jakkolwiek nie „futurystyczne” odcięcie się od tradycji jako takiej); do-wartościowanie „zwykłego człowieka” idące w parze z brakiem zaufania do jego mocy intelektualnych i wynikająca stąd potrzeba przewodzenia, misja dydaktyczna¹⁶; przede wszystkim zaś zadekretowany bunt¹⁷, postawa jednoznacznie krytyczna zarówno w wymiarze społecznym, jak estetycznym (w tym drugim głównie w odniesieniu do „arbitralnej”, mityzującej, idealizującej rzeczywistość, jak twierdzili nowofalowcy, poetyki Hybryd) – to zestaw postulatów nieźle wpisujących się w myślenie awangardowe, jakkolwiek trudno go uznać za skończony. W nowofalowych wystąpieniach programowych kwestie estetyczne traktowane są jako podrzędne w stosunku do zagadnień społecznych, a właściwie wynikających z nich postulatów etycznych. Szczególnie przez Barańczaka, który w *Etyce i poetyce* mówi wprost:

Wartością naczelną staje się ponownie postawa buntu i krytycyzmu, ale wywodząca się tym razem w pierwszej kolejności ze sfery doświadczeń społecznych; przełom estetyczny jest tylko dalszą tych doświadczeń konsekwencją i zapewne nie został jeszcze dokonany w pełni¹⁸.

Trudno to nazwać postawą eksperymentalną – jeśli bunt ma wymiar etyczny, a nie estetyczny, gubi się to, co awangardzie artystycznej nadaje sens. Nie wydaje się jednak, że nowofalowcy kwestie estetyczne zupełnie lekceważyli; deklarowane upodrządnienie estetyki wobec kwestii społecznych wynika w znacznej mierze z dominującego społeczno-etycznego dyskursu, z narzuconego sobie kursu ideologicznego, w ramach którego każda orientacja estetyczna może budzić podejrzenia o reakcjonizm. Niezależnie

¹⁵ „Mam tu na myśli poezję «pokolenia '68», która – niezależnie od oceny jej rangi – dzięki dyskusjom, jakie wywołała, stała się już wyraźnie odrębną, nową jakością”. S. Barańczak, *Życie zaczyna się po trzydziestce?*, [w:] tegoż, *Etyka i poetyka*, dz. cyt., s. 165; „Już w tej chwili można powiedzieć, że rok 1972 będzie uważany za jedną z najważniejszych dat w dziejach – krótkich, jak na razie, ale ciekawych – najmłodszej «zmiany warty» polskiej poezji”. S. Barańczak, *Powiedz prawdę, do tego służysz*, [w:] tegoż, *Etyka i poetyka*, dz. cyt., s. 259.

¹⁶ „(...) sędzę, że poezja może być na coś potrzebna tylko wtedy, kiedy nie zniża się do poziomu tzw. masowego odbiorcy, ale odwrotnie, stara się podciągnąć go do swojego poziomu, zmusić go do intelektualnego wysiłku”. S. Barańczak, *Uwagi krótkowidza*, [w:] tegoż, *Etyka i poetyka*, dz. cyt., s. 274.

¹⁷ Dzieląc poezję powojenną na fazy, którym odpowiadają różne relacje z jednej strony buntu i zgody, z drugiej etyki i estetyki, okres przypadający na późne lata sześćdziesiąte i lata siedemdziesiąte określa Barańczak przez sumę buntu i etyki: „Faza IV: bunt + etyka”. S. Barańczak, *Życie zaczyna się po trzydziestce?*, dz. cyt., s. 165.

¹⁸ Tamże.



od okoliczności (łagodzących) – autorów, którzy nie wynoszą na sztandary walki o nowe formy sztuki, trudno uznać za *sensu stricto* awangardowych. A o tym, że w dobie PRL-u postawienie na estetyczną zmianę było jednak możliwe, świadczą działania całej rzeszy artystów tego czasu, między innymi Tadeusza Kantora, Krzysztofa Wodiczki, Włodzimierza Borowskiego, Natalii Lach-Lachowicz, Andrzeja Matuszewskiego, Jerzego Rosołowicza czy poetów konkretystów. O estetyczny wymiar poezji lat siedemdziesiątych walczyła również grupa Kontekst¹⁹. Niezależnie od tego, czy orientacja estetyczna była tu programowo skorelowana z kwestiami społecznymi, czy nie, w warunkach „realnego socjalizmu” z całą pewnością miała ona wymiar polityczny²⁰.

Nowofalowcy podtrzymują retorykę rewizjonizmu i już chociażby z tego względu nie są w stanie przekroczyć ograniczeń systemu (i jego języka), ale równocześnie, mimo że niemal we wszystkich wystąpieniach programowych „zgłaszają akces”, ramy systemu okazują się dla nich za ciasne. Żeby to zobaczyć, potrzebny był niewielki choćby dystans czasowy. Barańczak o klęsce postawy rewizjonistycznej pisze już w roku 1980:

Na dłuższą metę jednak Marzec przyniósł literaturze więcej dobrego niż złego. Stał się przede wszystkim końcem rewizjonistycznych złudzeń, momentem ostatecznej krystalizacji liberalno-demokratycznej świadomości literackiej opozycji wobec systemu. W Marcu ów system odsłonił swoje oblicze. Odtąd pisarze rzadziej już marzą o naprawie ustroju od wewnątrz: z niewielkim tylko uproszczeniem można powiedzieć, że po Marcu dzielą się coraz wyraźniej na popleczników systemu (...) i jego przeciwników (...) ²¹.

¹⁹ Jak pisze Stanisław Piskor, pomijanie kwestii awangardowych w dyskursie krytyczno-literackim Nowej Fali wynika z braku orientacji w tym, co dzieje się w sztuce lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Poglądy na temat awangardy – potwierdza to postawa Barańczaka – nowofalowcy ukształtowali sobie wyłącznie na podstawie awangardy historycznej. Zob. S. Piskor, *Spór o awangardę*, [w:] W. Paźniewski, S. Piskor, T. Sławek, A. Szuba, *Spór o poezję*, red. S. Piskor, Kraków 1977, s. 9–17. Z tej reguły wyłamuje się na pewno Julian Kornahauser, chociaż świadomość estetyczna również w jego przypadku nie przekłada się na wyraźne proawangardowe deklaracje. Zob. rozdział niniejszej książki zatytułowany *Grupa Teraz. Awangarda i kontrkultura*.

²⁰ Czeski artysta Milan Knížak w 1956 roku wyjechał po raz pierwszy do Ameryki, gdzie szybko zorientował się, że sztukę performatywną uprawiają tam niemal wszyscy artyści. Wówczas, jak pisze, działania te straciły dla niego sens. W Pradze każda jego akcja, niezależnie od tego, jak się miała do spraw bieżących i jak daleka była od polityki, wywoływała reakcję władz. Tylko wtedy artysta czuje się potrzebny – pisze Knížak, który wrócił do Pragi długo przed uzgodnionym terminem zakończenia rezydencji. Zob. C. Bishop, *Sztuczne piekła*, dz. cyt., s. 243–244.

²¹ S. Barańczak, *Knebel i słowo: o literaturze krajowej w latach siedemdziesiątych*, Niezależna Oficyna Wydawnicza „Nowa”, Warszawa 1980, s. 9.



Dokładnie sytuację uwikłania pokolenia '68 w język i świadomość rewizjonistyczną przeanalizowała Lidia Burska, badaczka dziejów awangardowych złudzeń Nowej Fali. Jej zdaniem awangardowe inklinacje nowofalowców nie budzą wątpliwości, tyle że trzeba je lokować w ramach utopii – są skazane na bycie „awangardowymi złudzeniami”²².

Burskiej (również) nie interesują konteksty estetyczne, badaczka widzi w awangardzie przede wszystkim dążność do radykalnej, rewolucyjnej zmiany, a jako że „rewolucyjna” zmiana społeczna i polityczna była wówczas niemożliwa (to oczywiście w sporym uproszczeniu), „nowofalowa awangarda” okazała się złudzeniem. Myśląc w ten sposób, należałoby uznać, że każda awangarda, jako że każda bazuje na jakiejś społecznej i estetycznej utopii, jest złudzeniem – co w ogóle likwidowałoby jej problem. Tymczasem owo „złudzenie”, czyli – jak chce Adorno – utopia, która lokuje się poza możliwościami urzeczywistnienia, podtrzymuje krytyczny, emancypacyjny potencjał sztuki²³. Tak jak Barańczak widzi w (pierwszej) awangardzie niemal wyłącznie utopie estetyczne (co istotne: skutkujące jego zdaniem społecznym eskapizmem), tak Burska dostrzega w niej przede wszystkim społeczny progresywizm (również kiedy przechodzi do omawiania poezji nowofalowych autorów, interesując ją głównie deklaracje społeczno-polityczne).

A jednak awangarda

Już chociażby z tego względu, że nowofalowa poezja i krytyka literacka wpisują się w toczące się wówczas w zachodnim świecie dyskusje na temat kulturowej i społecznej zmiany (bywa, że rewolucyjnej), można je czytać przez pryzmat kontrkulturowej neoawangardy²⁴. Niezależnie od tego, że sami poeci na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych tego nie

²² Zob. L. Burska, *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2012.

²³ Zob. Th.W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, tłum. i wstęp K. Krzemieniowa przy współpracy S. Krzemienia-Ojaka, PWN, Warszawa 1986, s. 247.

²⁴ Kontrkultura i neoawangarda nie muszą być traktowane łącznie. Jako przeciwstawne postrzegał je na przykład Andrzej Turowski: „Awangarda nie ma dostępu do kontrkultury, ponieważ nie może obyć się bez języka kultury, poznając świat w jego wyobcowaniu i w jego przewyciężaniu”. A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej, 1910–1930*, PWN, Warszawa 1990, s. 197. Przeciwstawienie to wydaje się



dostrzegają i że jest to neoawangarda przefiltrowana przez polską tradycję literacką. Chociaż jako estetyczno-światopoglądowy kontekst dla swojej twórczości proponują oni manieryzm, „romantyzm dialektyczny” (Barańczak), ekspresjonizm (Kornhauser) czy realizm (Zagajewski, Kornhauser), sposób, w jaki dokonują samookreślenia, język, jakim się przy tym posługują, a nade wszystko same wiersze wskazują na neoawangardowe i kontrkulturowe podłoże tej poezji. Zresztą w wypowiedziach programowych romantyzm i ekspresjonizm ustawione są tak, że pozwalają się uzgodnić z neoawangardowymi wartościami i antywartościami.

Romantyzm w ujęciu Barańczaka oparty jest na współistnieniu sprzeczności. „W utworze nurtu romantycznego każda prawda znajduje swoją kontrprawdę, każda demaskacja – kontrademaskację; domeną tej literatury jest wątpliwość i rozterka, nieufność, ale i bezustanne przebijanie się ku prawdzie”²⁵. Podobnie jak poeci grupy Teraz, Barańczak wychodzi od diagnozy kryzysu, w jakim znalazła się literatura (i kultura w ogóle). Podstawą do zmiany rzeczywistości jest według niego filozofia oparta na nieufności, krytycyzmie, niepoddawanie się „zbiorowym hipnozom”, „przebijanie się ku prawdzie”²⁶, która jest prawdą społeczną, polityczną, a w każdym razie pozaliteracką. Nazwanie tego kompleksu postaw romantyzmem dialektycznym wskazuje oczywiście na Hegla i Marksa:

Myślenie poznawcze, a zatem i literatura, nie tylko jest wytworem świata materii i ludzkiej praxis, ale też zdolne jest na ten świat wpływać: myśl nie tylko odbija rzeczywistość, ale także projektuje ją, postuluje rzeczywistość taką, jaka ma być. (...) Jeśli (...) powiadam, że dziś potrzebna jest w literaturze „romantyczna” postawa nieufności, „klasycystyczne” zaś zadufanie jest rzeczą społecznie szkodliwą – rozumiem przez to, że właśnie nieufnej, krytycznej postawy wymaga dzisiaj konieczność przynoszenia nam o skomplikowanym świecie takich informacji, które pozwoliłyby go nam pełniej rozumieć i wydajniej przekształcać²⁷.

Marksowska idea sprzeczności i jedenasta teza o Feuerbachu, nałożone na heglowską dialektykę, dają „demaskujący antynomie zastanego porządku rzeczy z punktu widzenia możliwej ich syntezy”²⁸ „romantyzm

jednak fałszywe, ponieważ kontrkultura, na co wskazuje sama jej nazwa, również nie może się bez tego języka obyć.

²⁵ S. Barańczak, *Nieufni i zadufani*, [w:] tegoż, *Nieufni i zadufani*, dz. cyt., s. 15.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże, s. 16.

²⁸ Tamże, s. 19.



dialektyczny”, ale – co nie powinno dziwić – przywołują również założenia kontrkultury. Jej intelektualni patroni także odwoływali się do marksizmu (ale i do innych, niegłównonurtowych odmian myślenia lewicowego, jak trockizm czy maoizm). Oto 187. teza *Społeczeństwa spektaklu* (1967) Guy Deborda:

Nowoczesny proces rozpadu wszelkiej sztuki, jej unicestwienie formalne, wyraża *explicite* zanik języka komunikacji, *implicite* zaś konieczność odnalezienia nowego języka wspólnego – już nie w jednostronnej konkluzji, która w przypadku sztuki społeczeństw historycznych przychodziła zawsze za późno, oznajmiała innym to, co zostało przeżyte z dala od rzeczywistego dialogu, i godziła się na tę ułomność życia. Chodzi bowiem o odnalezienie tego języka w *praxis* jednoczącej bezpośrednią działalność i jej język, a więc o urzeczywistnienie w życiu tej wspólnoty dialogu i gry z czasem, którą twórczość poetycko-artystyczna jedynie przedstawiała²⁹.

Debordowi chodzi o odnalezienie komunikacji poza dominującym, narzuconym społeczeństwu językiem spektaklu, mającym tendencje do samoodtwarzania, wchłaniania wszystkiego, co nim nie jest, a nawet co próbuje mu się przeciwstawić. Ten rodzaj komunikacji jest czymś więcej niż sztuka, która „jedynie przedstawiała” (a powinna zmieniać: urzeczywistniać) związki wspólnoty z jej czasem i językiem. Narzędziem umożliwiającym urzeczywistnianie w życiu wspólnoty „dialogu i gry z czasem” są w społeczno-artystycznych praktykach Deborda *detournements* – przechwylenia. W wyniku zderzania ze sobą przechwytanych obrazów i języków, w całości wypełniających nową całość, każda prawda – jak powiedziałby Barańczak – znajduje kontrprawdę, a każda demaskacja – kontrdemaskację. Autor *Społeczeństwa spektaklu* zgodziłby się pewnie również ze stwierdzeniem, że *detournement* to przejaw nieufności, oparte na grze sprzeczności „przebijanie się do prawdy” przez „zbiorowe hipnozy” czy mity „wyższego rzędu”.

Drugą – obok *Społeczeństwa spektaklu* – organizującą świadomość zrewoltowanej młodzieży 1968 roku książką był *Człowiek jednowymiarowy* Herberta Marcusego (1964). Mimo że stanowi ona diagnozę rozwiniętej

²⁹ G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum., wstęp i komentarz M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006, s. 127. Pierwsze polskie tłumaczenie *Społeczeństwa spektaklu* ukazało się w 1998 roku, ale echa tekstu Deborda (z 1967 roku) i nakręconego na jego podstawie filmu (z 1973 roku) dochodziły do Polski znacznie wcześniej; trudno oczywiście powiedzieć, czy Barańczak inspirował się Debordem – na pewno oddychał „atmosferą Deborda”.



cywilizacji technicznej, w której jednostka, język, kultura zdominowane są przez zasadę wydajności – czego „produktem” jest właśnie „człowiek jednowymiarowy” – Marcuse traktuje społeczeństwo technologiczne jako społeczeństwo totalitarne, podlegające podobnym mechanizmom jak te, które określają życie społeczeństw postsowieckich, tyle że miejsce terroru zajmuje tu wytwarzający potrzeby konsumpcyjne, a więc niewymagający działań indoktrynacyjnych system produkcji. Tak jak Debord, który rozróżniał rodzaje spektaklu typowe dla społeczeństw kapitalistycznych i „socjalistycznych”, ale uważał, że jednakowo podporządkowują one sobie przestrzeń życia społecznego i zapośredniczają relacje międzyludzkie, Marcuse analizuje mechanizmy konstruowania potrzeb i powstawania fałszywej świadomości. Alienacji podlega również kultura – dawniej traktowana jako porządek wyższego rzędu, w niczym nienaruszający przestrzeni życia codziennego, teraz (lata sześćdziesiąte), kiedy dysponuje kapitałem emancypacyjnym, przechwytywana przez gładziszaltujące siły społeczeństwa towarowego:

Absorbująca siła społeczeństwa redukuje wymiar artystyczny przez przyswojenie jego antagonistycznych wobec niego treści. W dziedzinie kultury nowy totalitaryzm przejawia się właśnie w harmonizującym pluralizmie, w którym najbardziej przeciwstawne dzieła i prawdy zgodnie współistnieją w spokojnej obojętności.

Przed nadejściem owego pojednania kulturalnego literatura i sztuka były w swej istocie wyobcowaniem, podtrzymując i zachowując sprzeczność – nieszczęśliwą świadomość podzielonego świata, udaremnione możliwości, nadzieje niespełnione i zdradzone obietnice. Były one racjonalną, poznawczą siłą odsłaniającą wymiar człowieka i przyrody, który był tłumiony i odrzucany w rzeczywistości³⁰.

To, co mówi Barańczak o relacji języka poetyckiego do innych języków, do „cudzego słowa”, wydaje się dużo bardziej prostomyślne, „romantyczne”, ale o postawę romantyczną był „podejrzewany” również Marcuse, jednemu i drugiemu chodziło bowiem o zachowanie emancypacyjnej mocy sztuki. Inna rzecz, że w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w Polsce o żadnym przyswajaniu antagonistycznych wobec społeczeństwa treści przez

³⁰ H. Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy. Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*, tłum. S. Konopacki, przedm. W. Gromczyński, PWN, Warszawa 1991, s. 88. Pierwsze polskie tłumaczenie *Człowieka...* pochodzi z 1991 roku, ale tłumaczenia fragmentów tego tekstu pojawiały się wcześniej. Podobnie jak w przypadku Deborda trudno orzec, które z pism Marcusego (i na ile) znał Barańczak, należy chyba jednak przypuszczać, że idee Marcusego docierały do niego – tak jak do innych uczestników pokolenia '68.



rynek kulturowy czy rynek idei nie mogło być mowy – to jeszcze nie ta faza społeczeństwa spektaklu. W każdym razie metodologicznym wrogiem numer jeden w jednym i drugim przypadku jest „zgodne współistnienie” (jakkolwiek w Polsce nie pluralistyczne) sztuki i społeczeństwa. Barańczak mówi o tym w ten sposób:

Właśnie poezja – nieschlebiająca „prostemu człowiekowi”, jak gazeta, używaniem jego (rzekomo) języka, ale wytrącająca odbiorcę z językowych i myślowych przyzwyczajęń – ma szansę stać się nie tyle uderzeniem w twarz (...), co zbawiennym puknięciem w czoło, uruchamiającym proces samodzielnego myślenia³¹.

W jeszcze jednym zgadzają się polscy i zachodni przedstawiciele kontrkultury: w ocenie ociężałości myślowej swoich społeczeństw, chociaż w pierwszym przypadku wynika ona z niedoboru (myśli i dóbr wszelakich) i uruchamia romantyczny język dominacji świadomej jednostki nad ciemnym narodem, w drugim z nadmiaru (tychże dóbr), prowokującego do retoryki anarchistycznej. Nic dziwnego, że dla wielu naszych intelektualistów zachodnia rewolta była niezrozumiała, w przeciwieństwie do „sprawy polskiej”, o którą z oczywistych względów należało walczyć³².

Prywatność i polityczność

Badacze awangard krajów posttotalitarnych niemal zgodnie twierdzą, że w znacznie większym niż na Zachodzie stopniu podtrzymywały one autonomiczny, modernistyczny status sztuki i, co za tym idzie, że typowa dla awangardy sztuka krytyczna była tu, by tak rzec, mało krytyczna. Przyczyny tego stanu rzeczy są dosyć złożone, ponieważ z jednej strony modernistyczny formalizm, traktowany przez władze jako przejaw burżuazyjnego reakcjonizmu, wielu artystom wydawał się jedynym

³¹ S. Barańczak, *Uwagi krótkowidza*, [w:] tegoż, *Etyka i poetyka*, dz. cyt., s. 277.

³² Burska przytacza w swojej książce kilka takich głosów, świadczących o zupełnym niezrozumieniu sprawy Maja '68, w tym m.in. głos Leszka Kołakowskiego czy opinie samych nowofalowców; odnosi się jednak również do poglądów intelektualistów, którzy wykazali się wręcz dziwną jak na tamte czasy przezierczością – na przykład Jana Błońskiego. Zob. L. Burska, *Awangarda i inne złudzenia*, dz. cyt., s. 162–163.



łącznikiem z Zachodem, z drugiej był formą społecznego i politycznego eskapizmu³³. Sporo środkowoeuropejskich (ale i południowoeuropejskich, a także rosyjskich) projektów artystycznych przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych stawia na uczynienie widoczną i uaktywnienie prywatnej, indywidualnej sfery życia artysty i odbiorcy, szczególnie dokuczliwie zawłaszczonej przez system, i w ten sposób nadaje sztuce wymiar polityczny. Jako że tendencja ta zbiega się z powstającymi w tym czasie na Zachodzie happeningami i (późniejszymi) performansami, środkowoeuropejska sztuka partycypacyjna – przynajmniej w jakimś sensie – nabiera charakteru kontestacyjnego. Co mimo wszystko nie oddala problemu jej autonomii.

Kwestia autonomii poezji nowofalowej, stawiana w kontekście toczących się wśród filozofów, estetyków i historyków sztuki dyskusji na temat związanych z nią (autonomią) postaw eskapistycznych lub, wręcz przeciwnie, jej potencjału emancypacyjnego, krytycznego, przedstawia się równie niejednoznacznie jak w tych dyskusjach.

Eskapizm jest przez nowofalowców wyszydzany, potępiany jako nietyczny, tyle że w polskiej poezji lat sześćdziesiątych reprezentują go nie „formaliści” i eksperymentatorzy, ale tradycjoniści, mitotwórcy, jednym słowem: pokolenie Hybryd³⁴. Tak pojęta poetycka autonomia jest zatem nie do przyjęcia. Nie do przyjęcia jest jednak również rezygnacja z poetyckości, jednoznaczne przejście na stronę „życia”, bezpośrednia realizacja postulatu „mówienia wprost”. Barańczak – wynika to z wielu jego wypowiedzi – jest przekonany o konieczności zachowania balansu pomiędzy autonomią a heteronomią literatury, bo tylko równowaga przynosi wymierne, pragmatyczne społeczne (estetyczne – jest pod tym względem dosyć konsekwentny – interesują go mniej) korzyści³⁵. A zatem równowaga

³³ Zob. P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, dz. cyt., s. 70–85.

³⁴ Na temat arbitralności, źle pojętej klasyczności, mitotwórstwa tej poezji Barańczak pisał wielokrotnie. Zob. na przykład *Dwa style myślenia*, [w:] S. Barańczak, *Nieufni i zadufani*, dz. cyt., s. 19–26; tegoż, *Piekło latwizny*, [w:] tamże, s. 32–40.

³⁵ „Sama idea «mówienia wprost» jest (...) wewnętrznie sprzeczna, gdy ją zastosować do poezji: toteż da się ją przyjąć właściwie tylko jako nieziszczalny postulat, cel, do którego można się jedynie zbliżać, ale którego osiągnąć w granicach mowy poetyckiej niepodobna, gdyż po prostu nie miałyby to sensu. (...) Wyjście poezji poza granicę, która oddziela ją od publicystyki, wydaje mi się zaś zgubne – nie dlatego, abym uważał, że rzeczą najważniejszą jest obecnie stać na straży czystości literatury pięknej, ale ponieważ sądzę, że poezja właśnie jako poezja ma w tej chwili do spełnienia zadania, których nikt za nią nie wykona. Właśnie język poetycki – odpowiednio nowocześnie i elastycznie rozumiany – kryje w sobie możliwości efektywnej kompromitacji tych wszystkich języków, które utrwalają w sobie zmurszałe zarysy rozmaitych «fałszywych świadomości»”. S. Barańczak, *Uwagi krótkowidza*, dz. cyt., s. 276–277.



poetyckiej autonomii i społecznego zaangażowania, służąca tym większemu zaangażowaniu – tak mogłoby brzmieć hasło poezji nowofalowej według autora *Ironii i harmonii*.

Żeby zobaczyć, jak realizuje się ta idea w poezji Barańczaka i jaki ma związek z neoawangardą, proponuję lekturę dwóch wierszy z tomu *Dziennik poranny*. Pierwszym jest *Gdzie się zbudziłem*:

Gdzie się zbudziłem? gdzie jestem? gdzie jest
strona prawa, gdzie lewa? gdzie góra, a gdzie
dół? spokojnie; spokojnie: to jest moje ciało,
leżące na wznak, to ręka, w której zwykle
trzymam widelec, a tą drugą chwytam
nóż lub wyciągam ją na przywitanie;
pode mną prześcieradło, materac, podłoga,
nade mną kołdra i sufit; po lewej
ręce ściana, przedpokój, drzwi, butelka z mlekiem
stojąca już pod drzwiami, bo po prawej widzę
okno, a za nim świt; pode mną
przepaść pięt, piwnica, a w niej hermetycznie
zamknięte słoje z kompotem na zimę;
nade mną inne piętra, strych z bielizną
na sznurach, dach, telewizyjne
anten; dalej, po lewej, ulica
wiodąca na zachodnie przedmieścia, za nimi
pola, szosy, granice, rzeki i przypyły
oceanu; po prawej, już w szarych zaciekach
świtu, inne ulice, pola, szosy, rzeki,
granice, mroźne stepy, lodowate lasy;
pode mną fundamenty, ziemia, otchłań ognia,
nade mną chmury, wiatr, blednący księżyc,
ledwie widoczne gwiazdy, tak;
odnaleziony,
przyryka jeszcze oczy, z głową w miejscu
krzyżowania się wszystkich pionów i poziomów,
przybity do tych wszystkich naraz krzyży
miarowymi ćwiekami dudniącego serca.
(*Gdzie się zbudziłem*³⁶)

Wiersz Barańczaka, wpisujący się w „serię” nowofalowych tekstów o budzących się w różnych, zazwyczaj dziwnych okolicznościach

³⁶ S. Barańczak, *Gdzie się zbudziłem*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, Kraków 2006, s. 102.



bohaterach³⁷ (zob. na przykład wiersze z cyklu *** [nagle nagi] Ryszarda Krynickiego), nazywa oczywistości, „mówi wprost” o tym, co znajduje się w zasięgu wzroku bohatera (a następnie poza jego zasięgiem), ale nazywanie („to jest moje ciało [...] to ręka [...]”) równa się tu stawianiu pytań: o podmiot, przedmiot, przestrzeń i ich wzajemne relacje. Zwyczajność miejsca, rzeczy i zachowań podmiotu może przywołać na myśl neoawangardowe sposoby kontaktowania przestrzeni prywatnej i publicznej, sugerujące – jak mówiłam wcześniej – typową dla sztuki środkowoeuropejskiej obronę pozycji „minimum prywatności”. Można by iść dalej i przywołać wspomniane na wstępie akcje artystów słowackich, Mlynárčika i Falki, włączających do projektu *Happsoc* najpierw Bratysławę, a później całą Czechosłowację – ostatecznie Barańczak hojniejszym gestem rozszerza „miejsce akcji”, zaczynając od ciała bohatera, a kończąc na „całym świecie”. Szukając podobieństw wiersza *Gdzie się zbudziłem* do sztuki neoawangardowej, zamiast artystów słowackich możemy zaproponować polskich, na przykład Andrzeja Matuszewskiego czy Jerzego Rosołowicza. Matuszewski, jak kilku innych artystów w tym czasie (Tadeusz Kantor, Krzysztof Wodiczko), przewartościowuje rolę przedmiotu w sztuce, zastępując nim konwencjonalny obraz. Na pierwszy rzut oka mamy tu do czynienia z neo-dada, z *ready-mades*, jak w *21 przedmiotach*. Artysta umieścił obok siebie w galerii pozornie przypadkowo dobrane przedmioty (rynną, nogą od wanny, wieszak, pokrywa od pojemnika na śmieci, drzwiczki do pieca kaflowego, fragment krzesła, sztucce, stolik itd.), z tym że wszystkie pomalował na czerwono, burząc w ten sposób „efekt rzeczywistości” i kładąc odbiorcy zmysłowo, ale inaczej, niż do tego przywykł, doświadczać przedmiotu. Modernistyczne uniwersum sztuki kwestionuje również Rosołowicz. To „wynalazca” idei działań neutralnych, a więc niecelowych, nieprzynoszących człowiekowi ani szkody, ani korzyści. Artysta próbuje tym samym zabezpieczyć sztukę (a poprzez sztukę obszar działań społecznych w ogóle) przed zawłaszczaniem, manipulacjami. Działania neutralne nie nadają się według niego do politycznego (ani innego) przechwycenia, zachowują etyczną czystość. Ten utopijny wymiar projektów Rosołowicza daje o sobie znać na przykład w *Neutrdromie*, olbrzymiej

³⁷ O roli snu i nocy w poezji Barańczaka – obydwu groźnych, ale różniących się stopniem doprecyzowania grozy (noc, jako mniej określona, wypada lepiej) – pisał Krzysztof Biedrzycki. Zob. tegoż, *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, TAIWPN Universitas, Kraków 1995, s. 17–22.



konstrukcji złożonej z odwróconego stożka i kuli, ironicznym komentarzu do architektonicznej pragmatyki, i w bardziej krytycznych *Reliefach dwustronnych*, soczewkach neutralnie przepuszczających rzeczywistość, ale również upłynniających, przedstawiających ją w ruchu, a przy tym zacierających granice między przedmiotem a przestrzenią, prezentacją a reprezentacją³⁸.

Co z tym wszystkim ma wspólnego wiersz Barańczaka? W zależności od punktu widzenia – nic zgoła albo bardzo wiele. W każdym razie pozostawanie w tym samym uniwersum idei nie skutkuje takimi samymi efektami artystycznymi i społecznymi. Najmniej chyba wiąże ten tekst z akcjami partycypacyjnymi środkowoeuropejskich artystów. Poecie nie chodzi wszak o okupację przestrzeni publicznej, by uczynić dzieło sztuki dziełem społeczności, czyli dziełem społecznym. Młynárčik – w metaforycznym sensie oczywiście – odwraca proces zawłaszczania prywatnego przez społeczne/polityczne. Innymi słowy, *Gdzie się zbudziłem* to nie przejaw ekscentrycznego nonkonformizmu, jakkolwiek, tak jak *Happsoc*, dotyczy polityki prywatności. O potrzebie chronienia w poezji tego, co indywidualne, mówi zresztą sam Barańczak³⁹, tak też rolę czasowo-przestrzennego konkrety w twórczości nowofalowców widzieli jej interpretatorzy (konkret najtrudniej, mówiąc językiem Deborda, przechwycić)⁴⁰. Autorzy *Happsocu* podkreślali jego nieinterwencyjność, można by powiedzieć: neutralność. „[*Happsoc* był] procesem, w którym wykorzystujemy to, co istnieje obiektywnie, w celu pobudzenia subiektywnych punktów widzenia, co sprawia, że rzeczy wydają się bardziej realistyczne”⁴¹.

W wierszu Barańczaka zachodzi proces odwrotny: odrealniania; relacja prywatne–społeczne/polityczne nie jest ustawiona tak, by ze sfery

³⁸ Na temat tych i innych projektów polskich artystów lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, kwestionujących modernistyczne zasady artystyczne i estetyczne zob. P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, dz. cyt., s. 148–174.

³⁹ „Poezja – pisać współtwórcy Młodej Kultury – ma być tą domeną ludzkiego myślenia, która za swoją nadrzędną wartość uznaje permanentny bunt, krytycyzm, demaskację. Dlaczego właśnie poezja? Dlatego że we współczesnym świecie ona właśnie ocala jednostkowy punkt widzenia, indywidualny i niepowtarzalny pogląd na świat. Broniąc prawa jednostki ludzkiej do wolności w każdej dziedzinie życia, bronić musi również prawa do samodzielnego sądu – prawa szczególnie istotnego w epoce dogmatów odgórnie narzucanych i upowszechnianych przez tubę masowego przekazu”. S. Barańczak, „Pokolenie '68”: próba przedwczesnego bilansu, [w:] tegoż, *Etyka i estetyka*, dz. cyt., s. 299.

⁴⁰ Zob. K. Dybciak, *Nowe w nowej poezji*, „Teksty” 1975, nr 1, s. 106–122.

⁴¹ A. i E. Młynárčik, *Memorandum* (1971), [w:] P. Restany, *Ailleurs: Alex Młynárčik*, Galerie Lara Vincy, Paris–Bratislava 1994, s. 256. Cyt. za: C. Bishop, *Sztuczne piekła*, dz. cyt., s. 250.



społeczno-politycznej odzyskiwać przestrzeń prywatności, ale by prywatność w tym, co wobec niej zewnętrzne, rozpuszczać. Nie chodzi tu oczywiście o neutralne spojrzenie na podmiot jako na część większej, właśnie społeczno-politycznej całości. W poezji nowofalowej te sfery funkcjonują oddzielnie, a kiedy się łączą, odbywa się to kosztem podmiotu. W wierszu Barańczaka elementy „świata przedstawionego”, które mogą początkowo sprawiać wrażenie *objets trouvés* (bohater budzi się i „znajduje” swoje ciało, pokój, budynek i to, co go coraz większymi kręgami otacza/osacza), poddane są dodatkowej „obróbce” – niczym w pracy Matuszewskiego, tyle że zamiast intensyfikować ich zmysłową obecność, poeta – z wersu na wers coraz jawniej – przesuwając te „przedmioty” w domenę znaków symbolicznych, dematerializuje je (zaczyna od ręki i widelca, a kończy na gwiazdach). Podobnie jak nowi realiści Barańczak każe się przyglądać podmiotowi, przedmiotom, przestrzeni w ich wzajemnych uwikłaniach: śledzić przemieszczanie się konotacji: od materialnych, przez geograficzne, geopolityczne, polityczne, do symboliczno-metafizycznych. A więc odwrotnie niż czynili to w latach sześćdziesiątych przewartościowujący modernistyczną estetykę artyści. Inaczej niż Rosołowicz, któremu odrealnienie przestrzeni pozwalało zobaczyć na nowo relacje człowieka i architektury i zdynamizować relacje społeczne. Wyznawane przez Barańczaka zasady „romantyzmu dialektycznego” i prymat etyki nad estetyką nie prowadzą w stronę takiego określenia związków etyki i estetyki, by wspólnie pracowały one na przewartościowanie rzeczywistości społecznej; poeta daleki jest nie tylko od idei działań neutralnych (etyczne są nie działania neutralne, ale bezpośrednio zaangażowane), ale od jakichkolwiek form zaangażowania realizującego się w związku z i poprzez zmianę estetyczną.

Z jednej strony wydaje się, że wiersz Barańczaka jest bardziej krytyczny niż polska sztuka tego czasu: aluzje do strony lewej i prawej nie pozostawiają wątpliwości co do jego zaangażowania (po lewej cywilizacja: ulica, przedmieścia, pola, szosy, rzeki i „przyływy”; po prawej rzeczywistość zanikająca, przechodząca w zmarzlinę: mroźne stopy, lodowate lasy, nie mówiąc o zaciekach/zasiekach), z drugiej okazuje się bardziej konserwatywny. Zarówno w kwestiach społecznych, jak i estetycznych. Nie chodzi tylko o to, że nie „odzyskuje” ciała, przedmiotu, przestrzeni społecznej – co było stawką w estetyczno-politycznej grze, jaką prowadzili wówczas z systemem (czymkolwiek by on był) artyści – a po raz kolejny demonstruje ich gubienie, zawłaszczanie, niechciane upolitycznianie, ale że odwołuje się przy tym do kodu romantycznego, do mitu podmiotu męczennika i polskości



ukrzyżowanej (Barańczakowy „odnaleziony” kończy na krzyżu „wielokrotnym”; miejsce przebudzenia okazuje się miejscem kaźni – „to jest moje ciało” odsyła do Chrystusowego „Oto ciało moje”). Tak zręcznie opisane przez Dariusza Pawelca nakładanie się na siebie w wierszach Barańczaka kodów politycznego, egzystencjalnego i metafizycznego⁴² działa tu w gruncie rzeczy blokująco, obezwładniając, dowodzi, że ich autor nie potrafi opuścić romantyczno-modernistycznego imaginarium.

Mimo że Barańczakowi nie sposób zarzucić – typowego dla środkowoeuropejskich artystów – politycznego eskapizmu, można mu zarzucić eskapizm estetyczny. Ten poetycki performans, któremu nie są potrzebni widzowie-uczestnicy (ewentualnie jako świadkowie ukrzyżowania), a tradycja polskiej literatury jest mu potrzebna nie po to, by jej zaprzeczać, nie tylko ujawnia polityczną spektakularność polskiej kultury, ale i okazuje się ofiarą spektaklu: polskiego spektaklu martyrologicznego.

Przechwylenia

Z nieco inaczej zaprojektowaną grą artystyczną mamy do czynienia w tekstach ujawniających politykę spektaklu niejako od środka, których głównym „bohaterem” uczynił Barańczak przechwylenie. Jedną z form, jakimi lubi się posługiwać poeta, jest teatralizowana, zakłócana mowa partyjna, co w takich wierszach jak *Protokół* (z tomu *Dziennik poranny*) czy *Określona epoka* (*Ja wiem, że to niesłuszne*) daje rezultaty estetycznie i politycznie co najmniej interesujące. Przechwytywanie przechwionych uprzednio przez język propagandowy formuł i zapośredniczanie ich w innych kontekstach i językach (egzystencjalnych, metafizycznych) skutkuje, by tak rzec, politycznością przez odpolitycznienie. Wykorzystujące mowę propagandową i urzędową wiersze Barańczaka, Krynickiego, Kornhausera mogłyby służyć za przykład nie tylko nowofalowego, ale i sytuacjonistycznego postulatu odrzucenia podziałów na to, co artystyczne, i to, co polityczne. Pojawiają

⁴² Dariusz Pawelec jako pierwszy zanalizował konteksty twórczości Barańczaka, biorąc pod uwagę jej uwarunkowania polityczne i wpisane w nią kody tradycji, spośród których najważniejszy jest kod romantyczny. Zob. D. Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Śląsk, Katowice 1992. Sposoby nakładania się na siebie kodów politycznego, egzystencjalnego i metafizycznego w poszczególnych wierszach zaprezentował Pawelec w książce *Czytając Barańczaka* (Wydawnictwo Gnome, Katowice 1995).



się w nich często echa poetyki surrealistycznej czy dada, nieraz wzmocnione formą kolażu (co wobec wątlej w latach sześćdziesiątych tradycji polskiego poetyckiego kolażu wydaje się tym bardziej interesujące). Efekt absurdu wpisany jest między innymi w przywołany przeze mnie wyżej *Protokół* – jego bohater występuje przed partyjną publicznością z samokrytyką, której przedmiotem okazuje się wykroczenie polegające na tym, że się urodził. Niby nieistotne (potraktowane nawiasowo) i przypadkowe, ale głośne, poświadczające zaangażowanie reakcje „publiczności” wpisują tę scenę w konwencję farsy. Rzecz jasna nie chodzi tu o surrealizm czy dadaizm *sensu stricto*, z ich artystyczną ideologią, a jedynie o sfunkcjonalizowaną w nowofalowy sposób, polegającą na skrajnej niekoherencji poetykę. „Nowofalowy sposób” – to znaczy, że niekoherencja prowadzić ma do nowej koherencji, której interpretacja nie powinna budzić wątpliwości (w przeciwieństwie do zawsze znaczeniowo niepewnej ideowej i artystycznej anarchii dadaizmu). Na tym też między innymi polega różnica między Nową Falą a SI: sytuacjonistyczne przechwycenia nie zmierzają do ustanawiania nowego porządku (choćaby przez odwrócenie starego), znacznie bliżej im do dadaistycznej subwersji⁴³.

O tym, jak w poezji nowofalowej funkcjonuje słowo cudze, pisano wielokrotnie, jako pierwszy analizował to zresztą sam Barańczak⁴⁴. Funkcja krytyczna strategii kontaminowania „użytkowych” dyskursów w tekście poetyckim nie budzi wątpliwości, różne mogą być jednak jej techniki i różne – w ramach tej krytycznej ramy – cele. Strategia Barańczaka rysuje się dosyć wyraźnie. Zobaczmy, jak wygląda to w wierszu *W atmosferze* (cykl „Właściwe wnioski” z tomu *Dziennik poranny*):

Ryszardowi Krynickiemu
i jego wierszowi „Odkrycie Ameryki”

W atmosferze szczebiotu oraz wzajemnego
zrozumienia, w atmosferze ptaszęco
świeżej (rosa, wschód słońca, poranne
gazety), wydestylowanej w ciągu
nocy wspólnym wysiłkiem

⁴³ Albo do proklamującej insurekcję jako stan permanentnie emancypacyjny (w przeciwieństwie do prędkiej czy później zastygającej w stan uporządkowania rewolucji) Tymczasowej Strefy Autonomicznej. Zob. H. Bey, *Tymczasowa Strefa Autonomiczna*, tłum. I. Bojadziejewa, J. Karłowski, Korporacja Ha!art, Kraków 2009.

⁴⁴ Zob. S. Barańczak, *Proszę pokazać język*, [w:] tegoż, *Etyka i poetyka*, dz. cyt., s. 180–183. Zob. też W. Bolecki, *Język jako świat przedstawiony*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 2, s. 149–174.



z parnych oddechów śpiących, z dymu sal
konferencyjnych, z zaduchu cel (cele
uświęcają środki zaradcze), w atmosferze
szczerości
szczekania (reakcja
łańcuchowa) lub merdania językiem oraz wzajemnego
zrogowacenia gałek ocznych rozmówców
toczą się w dal rozmowy w sprawie, dochodzenia
też w sprawie (różnica w ustawieniu
lampy na biurku) i walki za sprawę
oraz koła pociągów towarowych, które
wiozą w wagonach-chłodniach ku najodleglejszym
krańcom kraju
atmosferę szczelności i wzajemnego zrośnięcia się z sobą
mózgów i ust.

(*W atmosferze*⁴⁵)

Podobnie jak w *Protokole* (i wielu innych wierszach) Barańczak przechwytuje frazeologizmy typowe dla komunistycznej propagandy i przemieszcza je w rejony możliwie dalekie i różne. Atmosfera, prymarnie stanowiąca część słownika meteorologii, wraca do tego słownika, by za chwilę znowu go opuścić. Zalicza wszystkie możliwe dziedziny, w których jako słowo ma zastosowanie: posiada wymiar fizyczny (jako powietrze zajmuje przestrzeń otwartą: atmosfera poranka; zamkniętą: sale konferencyjne, cele więzienne; podlega destylacji) i abstrakcyjny – odnosi się do relacji międzyludzkich. Nakładając na siebie oba wymiary, otrzymujemy ogromną skalę „możliwości atmosferycznych”, przy czym dobrze osadzone w języku zwroty funkcjonują tak samo jak te, którym zdarzyło się zaistnieć po raz pierwszy. Te drugie stawiają pod znakiem zapytania pierwsze: oczywiście nie tylko słowa, ale również konteksty, sytuacje, użytkowników języka i jego „prawodawców”. Wchodząc w związki z „atmosferą” frazy budują własne siatki znaczeniowe, komplikujące i oddalające sensy od oczekiwanych – zarówno jeśli chodzi o językowy uzus, jak ideologiczną prawomocność (a więc coraz wyraźniej rozchodzą się z „atmosferą zrozumienia i wzajemnej szczerości”). To znany (i opisany) mechanizm; znajduje on zresztą zastosowanie również w wierszach Krynickiego z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – nie bez powodu Barańczak dedykuje *W atmosferze* autorowi *Aktu urodzenia*, którego *Nasz specjalny wysłannik*

⁴⁵ S. Barańczak, *W atmosferze*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, dz. cyt., s. 92.



(by odwrócić uwagę, przemianowany na *Odkrycie Ameryki*) był najczęściej zdejmowanym przez cenzurę jego tekstem. Efekt sieciowości: wzajemnego przenikania się rejestrów językowych, słowników, wikłających się dodatkowo w multiplikowane sprzeczności, jest u Krynickiego znacznie wyraźniejszy niż w poezji Barańczaka – a zarazem bliższy surrealistycznemu automatyzmowi i oniryzmowi oraz sporo im zawdzięczającej sytuacjonistycznej niekonkluzywności⁴⁶. *Détournement* jako praktyka oporu zasadza się bowiem na zapośredniczeniu, które stanowi środowisko (*milieu*) upłynniania przejmowanych znaków, nieprzywracające im pierwotnych znaczeń, ale też niepowodujące zastygania w nowych układach. Nie chodzi tu więc o proste odwracanie sensów – to stanowczo zbyt nikła ingerencja w spektakl, którego podstawy, jako że ciągle poruszamy się w obrębie produkowanego przezeń uniwersum znaczeń, nie zostają naruszone. W ogóle w *détournement* unika się prostej racjonalności, jego skuteczność jako strategii oporu polega właśnie na wymykaniu się łatwemu ideowemu i estetycznemu porządkowaniu⁴⁷. *Nasz specjalny wysłannik*, mimo że wykorzystuje frazeologizmy wywołujące polityczne skojarzenia („pierwsza z brzegu” linia przebiegu znaczeń: głos, donos, głosowanie, jednogłośnie), doskonale rozmywa ich sensy. Cenzorzy mieliby spore kłopoty z racjonalnym uzasadnieniem swoich decyzji – gdyby tylko musieli je uzasadniać – właśnie dlatego, że Krynicki stosuje irracjonalne metody „dowodzenia”, surrealistycznie zestawia językowe obrazy świata, któremu grozi utrata gruntu, zasady istnienia. Wykorzystujące *détournement* wiersze z *Aktu urodzenia* i pierwszej części *Organizmu zbiorowego* są po Debordowsku niepokojące, skuteczność tej techniki oporu (poświadczona decyzjami cenzury) również należy mierzyć kategoriami sytuacjonistycznymi: językowy dryf to tutaj taktyka trudnej do wygrania wojny podjazdowej (chodzi o znoszące się nawzajem, ale w jakimś sensie również wzmacniające sensy biologiczne, egzystencjalne, eschatologiczne, metafizyczne, językowe, polityczne).

Jeśli strategia Krynickiego to partyzancka walka podjazdowa, Barańczak proponuje raczej wojnę pozycyjną. Linia frontu jest dosyć jasno

⁴⁶ Zob. na ten temat A. Świeściak, *Estetyczne konteksty poezji Ryszarda Krynickiego*, [w:] *Pismo chmur. Studia i szkice o poezji Ryszarda Krynickiego*, red. P. Próchniak, Wydawnictwo EMG, Kraków 2014, s. 20–27.

⁴⁷ Na temat *détournement* zob. G. Debord, G.J. Wolman, *Mode d'emploi du détournement*, [w:] G. Debord, *Œuvres*, Gallimard, Paris 2006; P. Mościcki, *My też mamy już przeszłość. Guy Debord i historia jako pole bitwy*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 75–86; C. Bishop, *Sztuczne piekła*, dz. cyt., s. 146–156.



określona, ustalone są pozycje i taktyki zaczepno-obronne. To również mało efektywna, ale przynajmniej bardziej efektowna strategia. Barańczak jest mistrzem ironii, spektakularnych logicznych piruetów, jak w *Protokole*, gdzie stawką staje się obez władanie przeciwnika kpiną, a w gruncie rzeczy zakwestionowanie jego logiki, która „w użyciu” sama się kompromituje (na tego rodzaju autokompromitację jeszcze wyraźniej wskazuje *Określona epoka*). Politycznie odwrócone sensy, jak słusznie zauważa Debord, pozostają jednak sensami wygenerowanymi przez system – pozycja wroga, mimo widowiskowych akcji własnych, jest silniejsza. Również dzięki chłonności systemu – w „skoncentrowanym spektaklu” nie jest ona mniejsza niż w „spektaklu rozproszonym”⁴⁸. Tamten drugi krytykę zamienia w rynkowy produkt, ten pierwszy wykazuje się doskonałą obojętnością, bo jego władzę wspiera siła militarna.

Wiersze operujące – jak *W atmosferze* – kontaminacjami, amplifikacjami i redukcjami związków frazeologicznych oraz ich paronomastycznymi analogonami wydają się bardziej zabezpieczone przed siłami absorpcyjnymi systemu niż te wykorzystujące ironiczne odwrócenie. Pole gry jest tu szersze, a jednak funkcja i znaczenie nowej całości są dosyć czytelne. Powiedzmy tak: atmosfera nie rozrzedza się, ale zagęszcza w kilku miejscach, będących metonimiami systemu – sala konferencyjna, cela więzienna, pokój przesłuchań, wywózka. Utrzymywana przez spektakl separacja między różnymi sferami życia zostaje zniesiona, a następnie przywrócona – tym razem granica przebiega między tym, co jest spektaklem, a tym, co „autentyczne”. Taktyka Barańczaka nie polega więc na mnożeniu ambiwalencji. Początkowe rozprężenie języka prowadzi do końcowego jego „obkurczenia”. Chodzi o odebranie językowi spektaklu prawomocności – po to, by przywrócić mu prawomocność na innym, wyższym poziomie. O „mówienie prawdy” – jakkolwiek nie wprost, ponieważ język poetycki wyklucza taką możliwość.

Mimo że nie można zaprzeczyć podobieństwu stosowanych przez Barańczaka poetyckich strategii oporu do praktyk sytuacjonistycznych, w kluczowych miejscach okazują się one różne. W jakiejś mierze wynika to z innego statusu samego „rozproszonego” spektaklu i jego miękkich metod

⁴⁸ „Spektakl przybiera postać skoncentrowaną lub rozproszoną w zależności od stadium nędzy, którą maskuje i podtrzymuje. W obu przypadkach jest tylko obrazem szczęśliwego zjednoczenia otoczonego rozpaczą i trwogą w nieruchomym sercu nieszczęścia. (...) Tam, gdzie rządzi spektakularność skoncentrowana, tam rządzi policja”. G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu*, dz. cyt., s. 58–59.



zawłaszczania, wymagających równie miękkich strategii przeciwdziałania. Nie bez znaczenia jest też wybór tradycji, będący równocześnie wyborem tak a nie inaczej rozumianej etyki: za romantyzmem dialektycznym, mimo że jego związki z Heglem i Marksem nie budzą wątpliwości, stoi etyka heroicznego oporu⁴⁹. Krytyka nie wyczerpuje się w negacji – negacja zmierza do nowej syntezy.

W tych okolicznościach nie może dziwić stwierdzenie, że ani uruchamiane w wierszach Barańczaka mechanizmy odzyskiwania prywatności, ani stosowane przez niego techniki przechwytywania nie stanowią najbardziej radykalnych projektów polskiej neoawangardy. Zaangażowanie w proces społecznej zmiany, którego wierszom autora *Jednym tchem* odmówić nie sposób, realizuje się tu nie przez upolitycznienie estetycznego/ uestetycznienie politycznego, ale w ramach elitarnego modelu romantyczno-modernistycznego. W ten sposób kwestie estetyczne, traktowane przez poetę jako drugorzędne, stają się w jego poezji dominujące – tyle że w obszarze poetyki, która nie ma wiele wspólnego z nową, „czynną politycznie” estetyką.

⁴⁹ Tomasz Cieślak-Sokołowski, autor książki o wczesnej poezji Barańczaka i Krynickiego, pisząc o Barańczakowych grach z językiem, dowodzi, że do połowy lat siedemdziesiątych zajmowały one centralną pozycję w tej twórczości, później natomiast „gra językowa jest już włączona w ramy programu etycznego – «czujności językowej»”. T. Cieślak-Sokołowski, *Moment lingwistyczny. O wczesnym piśarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*, TAIWPN Universitas, Kraków 2011, s. 289. Wydaje mi się, że nie jest to dobry podział, etyczność i estetyczność „rozkładają się” tu nie według parametrów czasowych i nie wchodzą z sobą w kolizję.



Fikcja awangardy?

Pierwsze diagnozy końca

Awangarda, od dość dawna odsyłana do lamusa, co jakiś czas staje się przedmiotem ożywionych dyskusji. Od końca lat osiemdziesiątych, traktowanych jako czas „po awangardzie” (neoawangardzie lat sześćdziesiątych-siedemdziesiątych), trwają rozrachunki awangardowe. A zaczęło się jeszcze wcześniej. Pierwsze polskie prace na ten temat wyprzedzają nawet słynną *Teorię awangardy* Petera Bürgera (1974, wersja anglojęzyczna 1984, polskie wydanie 2006), której zasadniczym celem wydaje się nie tyle odtworzenie modelu sztuki awangardowej, ile zakwestionowanie awangardowego statusu sztuki lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Na łamach „Odry” w 1971 roku został zamieszczony tekst Jerzego Ludwińskiego *Sztuka w epoce postartystycznej*¹, a w 1972 roku artykuł Walleka-Walewskiego *Czy zmierzch awangardy?*², w 1977 „Polityka” zaproponowała dyskusję *Czy koniec awangardy?*³, podobnie postawiony problem rozważany był na łamach „Literatury”⁴, „Projektu”⁵, „Literatury na Świecie”⁶ i „Sztuki”⁷. W wydanej w 1985 roku książce *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy* (pod redakcją Urszuli Czartoryskiej i Ryszarda W. Kluszczyńskiego)

¹ J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej*, „Odra” 1971, nr 4.

² M. Wallek-Walewski, *Czy zmierzch awangardy?*, „Odra” 1972, nr 10.

³ Zob. np. E. Beaucamp, *Smutno się żegnać*, „Polityka” 1977, nr 14.

⁴ Zob. J. Bogucki, *Wyjście poza kres możliwości*, „Literatura” 1976, nr 7.

⁵ Zob. S. Morawski, *O końcu ery nowożytnej*, „Projekt” 1983, nr 1.

⁶ Zob. L. Budrecki, *Wyczerpanie neoawangardy*, „Literatura na Świecie” 1984, nr 9.

⁷ Zob. *Neo czy pseudo. Czy mamy awangardę?* (dyskusja z udziałem Alicji Kępińskiej, Jerzego Ludwińskiego, Stefana Morawskiego, Jana Świdzińskiego, Wojciecha Cesarskiego), „Sztuka” 1981, nr 4.



większość autorów broni jednak aktualności projektu awangardowego. Najbardziej nieprzejednaną reprezentantką poglądu na temat zmierzchu awangardy jest tutaj Alicja Kępińska. Jej zdaniem już w latach sześćdziesiątych rozpoczął się proces, który w następnej dekadzie doprowadzi do rozsypania się układu opartego na idei nowości, zasadzie „wzorca-pilota” i wierze w artystyczną rewolucję⁸. W latach dziewięćdziesiątych bardzo wielu estetyków i krytyków przychylił się do tezy o inflacji idei awangardowych, również, a może przede wszystkim, w kontekście bezkierunkowego i pluralistycznego postmodernizmu. Im dalej w lata dziewięćdziesiąte, tym postawa ta jest wyraźniejsza⁹. W książce *Awangarda w perspektywie postmodernizmu* pod redakcją Grzegorza Działskiego z 1996 roku¹⁰ już znacznie więcej autorów stawia tezę o końcu wieku awangard. Ale i tutaj trwa spór. Z jednej strony podkreśla się organiczny związek awangardy z nowoczesnością i jej metanarracjami, przede wszystkim z projektem radykalnej przebudowy świata (mit techniczno-naukowy i mit rewolucji), z drugiej zwraca uwagę na ponowoczesne konsekwencje działalności artystycznych awangard, postmodernistyczna sztuka bywa bowiem traktowana jako efekt wcielenia w życie awangardowych utopii (będących echem koncepcji Hegła) zniesienia sztuki (i instytucji sztuki). Mało kto broni awangardy „jako takiej”, jako całości – nie tylko dlatego, że nigdy nie stanowiła ona całości¹¹, ale przede wszystkim z tego względu, iż nie wszystkie

⁸ Zob. A. Kępińska, *Lata siedemdziesiąte – funkcjonowanie i rozkład pojęcia „awangarda”*, [w:] *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, red. U. Czartoryska, R. W. Kluszczyński, PWN, Warszawa–Łódź 1985.

⁹ Dla wydanej w 1994 roku książki *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna* pod redakcją Anny Zeidler-Janiszewskiej punktem wyjścia jest poawangardowość, większość jej autorów prezentuje jednak nowe perspektywy sztuki pojawiające się wraz ze zmianami kulturowymi związanymi z postmodernizmem. Jak pisze Zeidler-Janiszewska, pesymistyczna diagnoza Petera Bürgera z jego *Teorii awangardy*, skutkująca retoryką kryzysu, myśleniem o sztuce w kategoriach zmierzchu, śmierci, jako podstawowy kontekst dla niej proponująca wszechobecny kapitalistyczny rynek, dzięki perspektywie postmodernistycznej zostaje przełamana. Sztuka zostaje bardzo wyraźnie osadzona w kontekście społecznym. Rezygnacja z aspiracji systemowo-teoretycznych skutkuje nowymi możliwościami interpretacyjnymi, nową refleksją mikrologiczną (Adorno), nową hermeneutyką, świadomą partykularności czynionych ustaleń. Zob. A. Zeidler-Janiszewska, *Słowo wstępne*, [w:] *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Instytut Sztuki, Warszawa 1994, s. 5–7.

¹⁰ Zob. *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Działski, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1996.

¹¹ O tym, że tak było, pisał już Peter Bürger. W „definicji” awangardy stawia on przede wszystkim na „atak na status sztuki w społeczeństwie mieszczańskim” (P. Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, red. nauk. K. Wilkoszewska, TAIWPN Universitas, Kraków 2006, s. 61). Już jednak podstawowa dla awangardy niemożność rozdzielenia sztuki od praktyki



jej idee są dla ponowoczesności atrakcyjne (stanowczo atrakcyjniejsze od awangardowych wydają się idee neoawangardowe, wyraźniej naruszające przestrzeń między sztuką a życiem¹²). Obrona współczesnej awangardowości odbywa się tu na dwóch frontach: porzucającego „pociechę formy” ponowoczesnego eksperymentowania i społecznego aktywizmu.

Z innych pozycji broni dzisiejszej awangardy Tadeusz Szkołut: awangarda jako formacja artystyczna odeszła w przeszłość, ale postawa awangardowa, czyli krytyczno-emancypacyjna, ciągle jest w cenie. W książce *Awangarda, neoawangarda, postawangarda*¹³ lubelski badacz stawia tezę, że postawa ta stwarza szansę odzyskania zaprzepaszczonej przez obydwie awangardy XX wieku tradycji. Sztuka postmodernistyczna, wyzbyta utopijnych ambicji i nie tak radykalnie stawiająca na nowość, próbuje na powrót odnaleźć się w historii. Ponowoczesna awangarda byłaby więc jej postacią bardziej niż dotąd racjonalną: jako że zabsolutyzowana nowość prowadzi do inercji, twórczy potencjał jest w stanie podtrzymywać tylko dynamiczna równowaga między innowacją a tradycją. Nie trzeba dodawać, że forma „bardziej racjonalna” niewiele ma wspólnego z awangardowością w znaczeniach, jakie jej dotąd przypisywano – i radykalność, i nastawienie antytradycjonalistyczne uważane są bowiem za jej warunek *sine qua non*. Podobnie koncyliacyjne idee pojawiają się w książce Teresy Pękali *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, która dowodzi konieczności myślenia o awangardzie z perspektywy jej związków z ariergardą, a właściwie nierozłączności tych estetycznych kategorii¹⁴.

W *Wiek awangardy* pod redakcją Lilianny Bieszczad, kolejnej książki „rozrachunkowej”, upamiętniającej stulecie awangardy, większość autorów postrzega współczesność przez pryzmat konsekwencji mechanizmów awangardy, uważa ją za „niedokończony projekt”, niektórzy piszą o potrzebie

życiowej jest zasadniczo „antydefinitywna”. Nie mówiąc o różnicach pomiędzy dwiema fazami awangardy – druga zdaniem Bürgera nie jest kontynuacją pierwszej, ale zerwaniem z nią (zob. tamże, s. 69–81). Na temat projektujących, ewentualnie regulujących definicji awangardy i niemożliwości stworzenia definicji typologicznej, „sprawozdawczej”, pisał u nas Ryszard W. Kluszczyński. Zob. tegoż, *Kłopoty z definicją*, [w:] tegoż, *Awangarda. Rozważania teoretyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997, s. 13–23.

¹² We współczesnej sztuce znajdziemy więcej śladów myślenia neoawangardowego niż nawiązań do historycznej awangardy. Pisze o tym między innymi Lilianna Bieszczad. Zob. też, *Koniec awangardy a przełom postmodernistyczny*, „Tekstualia” 2009, nr 3.

¹³ T. Szkołut, *Awangarda, neoawangarda, postawangarda*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1999.

¹⁴ Zob. T. Pękala, *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2000.



awangardy. Najbardziej przekonani o jej istnieniu w XXI wieku są ci, którzy za podstawę takiej kwalifikacji uznają progresywność sztuki nowych mediów (Kluszczyński, Zawojski, Ożóg).

Jeszcze bardziej proawangardowy okazał się dyskurs krytycznoartystyczny drugiej połowy pierwszej dekady XXI wieku – w związku z restytucją idei społecznego zaangażowania sztuki. Najwięcej dyskusji na ten temat towarzyszyło pojawieniu się dwóch manifestów: *Stosowanych sztuk społecznych* (2007) Artura Żmijewskiego i *Manifestu Nooawangardy* (2009) Agnieszki Kurant, Oskara Dawickiego, Łukasza Rondudy, Janka Simona, Edwina Bendyka, Andrzeja Nowaka i Oli Wasilkowskiej. Obydwa sytuację w dzisiejszej polskiej sztuce odnoszą do – nieco inaczej rozumianych – idei autonomii i polityczności sztuki.

Idee awangardowe w polskiej krytyce literackiej po 1989 roku

Każde myślenie o literaturze i sztuce w kategoriach nieciągłości, a tym bardziej przełomu, tak czy inaczej odnosi się do idei awangardowych. Nic więc dziwnego, że ci, którzy stawiali na zmianę w polskiej literaturze – przede wszystkim poezji – po 1989 roku, do tych właśnie idei (bezpośrednio lub niebezpośrednio) się odwoływali. Nieistotne, że sam przełom pozostał ideą „pustą”, już wybór takiej retoryki sugeruje potrzebę nowej awangardy. Rzecz nie dotyczy zresztą wyłącznie literatury. Grzegorz Działowski w książce *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej* obok nurtu konserwatywnego współczesnej sztuki wymienia drugi, ważniejszy jego zdaniem, stanowiący przepracowanie tradycji awangardowych. Postmodernizm jest więc według niego – jakkolwiek nie wyłącznie – „awangardą po awangardzie”¹⁵.

W krytyce literackiej tego rodzaju mocna teza się nie pojawia, najpewniej dlatego, że nie dałoby się jej obronić – niemal od początku krytycy zwracali uwagę na kontynuacyjne aspekty poprzełomowej literatury

¹⁵ Postmodernistyczna refleksja o sztuce jest według Działowskiego odpowiedzią na praktykę artystyczną dwudziestowiecznych awangard. Zob. G. Działowski, *Postmodernizm w refleksji nad sztuką*, [w:] tegoż, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1996, s. 105–128; zob. również tegoż, *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1995, s. 7–13.



(Sławiński¹⁶, Uniłowski¹⁷) – broniono zatem samej idei awangardowości. Kiedy Marian Stala mówi o poetach urodzonych w latach sześćdziesiątych, że „nie zdołali zrealizować swojego zasadniczego celu, nie potrafili unieważnić dokonań swoich poprzedników i nadać swojemu stylowi piętna czegoś koniecznego, dominującego”¹⁸, albo kiedy Janusz Sławiński narzeka na zanik „systemu orientacyjnego” w polskiej poezji i świadomości literackiej¹⁹, obaj posługują się językiem zakorzenionym w myśleniu awangardowym – upominają się o strategię opartą na idei nowości i funkcję dyrektywną literatury („niespełniony przełom” to wszak zaprzepaszczone awangarda).

Obrona awangardowości skoncentrowała się zatem na określonych zjawiskach i egzemplifikujących je nazwiskach autorów. Sama ta idea w wypowiedziach krytyków stanowi raczej coś na kształt przedzałożenia niż tezy, którą należy udowodnić. Inaczej jest tylko w *Świecie na brudno* Piotra Śliwińskiego: *Kunszt i kicz, czyli o konieczności awangardy* to próba spojrzenia na poezję po 1989 roku z perspektywy aktualności kategorii awangardowych. Śliwiński, pisząc o samoistnym wyczerpywaniu się awangardy lub jej odrzucaniu przez młodych poetów, postrzega ją równocześnie jako ciągle obowiązującą ramę komunikacyjną – innej nie udało się wypracować, a ta ciągle wydaje się potrzebna, jeśli nie wręcz niezbędna²⁰.

Jacek Gutorow i Joanna Orska awangardowość polskiej młodej poezji traktują jako jej oczywisty, ale niekoniecznie wymagający eksplikacji *modus*. Bodaj najlepszym przykładem takiego myślenia są *Liryczne narracje*. Orska, śledząc przebieg całego okołoprzełomowego sporu, dochodzi do wniosku, że „niedokończony” przełom 1989 roku był czymś w rodzaju „awangardy na opak” (czy też „mało awangardowej awangardy”). Tym,

¹⁶ Chodzi mi oczywiście o słynny tekst Janusza Sławińskiego napisany po niedokonanym, czy też niedokończonym „przełomie” 1989 roku, w którym zmianę, jaka nastąpiła, określa on jako „zanik centrali”, a dominujący model poetyk – jako kontynuacyjny. Zob. J. Sławiński, *Zanik centrali*, „Kresy” 1994, nr 2.

¹⁷ Krzysztof Uniłowski, przecząc tezie o literackim przełomie 1989 roku, jako najbardziej znamieny przykład praktyk kontynuacyjnych w polskiej prozie początku lat dziewięćdziesiątych wymienia literaturę małych ojczyzn. Zob. K. Uniłowski, *Walka o korzeń*, [w:] tegoż, *Skądinąd. Zapiski krytyczne*, Wydawnictwo „FA-art”, Bytom 1998, s. 50–56.

¹⁸ M. Stala, *Coś się skończyło, nic się nie chce zacząć*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 2, s. 14.

¹⁹ Zob. J. Sławiński, *Zanik centrali*, dz. cyt.

²⁰ Zob. P. Śliwiński, *Kunszt, czyli kicz, czyli o konieczności awangardy*, [w:] tegoż, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2007, s. 58–76.



czego nie dostało młodym poetom i co nie pozwala traktować ich jako *sensu stricto* awangardystów, są założenia programowe, a przede wszystkim próba unieważnienia dokonań poprzedników i świadomość konieczności dokonujących się przemian. A jednak mimo wszystko „przełomowe” znaczenie ma zmiana języka tej poezji²¹, toteż punktem wyjścia do analizy twórczości bohaterów *Lirycznych narracji* są dla Orskiej właśnie kategorie awangardowe. Z tą tezą zaczęto głośno dyskutować dopiero na początku XXI wieku. Młodszy poeci i krytycy podważyli rzekomą awangardowość swoich poprzedników: traktują ich twórczość jako ujednolicony system, w którym główną rolę odgrywają albo zmitologizowane kategorie indywidualizmu i prywatności, albo zabsolutyzowane gry wewnątrzjęzykowe, a zupełnie pomijane są wątki społeczne²².

Myślenie o poezji polskiej po 1989 roku jako tak czy inaczej podtrzymującej związku z awangardą daje o sobie znać również dzisiaj, jakkolwiek nie ma ono już charakteru totalnego, lecz pojawia się, powiedziałabym, punktowo. Już redaktorzy *Tekstyliów* zauważyli, że roczniki siedemdziesiąte to „pierwsza od czasów romantyzmu formacja, która w sposób zupełnie świadomy odrzuca kontestację dokonań autorów starszych, to jest rezygnuje z dialektyki literackiego konfliktu pokoleń na rzecz ostentacyjnej niekiedy kontynuacji”²³. Joanna Orska, polemizując z tą wypowiedzią, powołuje się na „przełomową” retorykę tej poezji²⁴. Jeśli nawet uznać tę retorykę za awangardową, nie można pominąć faktu, że kryje się za nią antyawangardowa deklaracja. Rzeczywiście będąca raczej nietypowym zjawiskiem w polskiej dwudziestowiecznej literaturze.

Za ostatni etap sporów o awangardę w polskiej krytyce literackiej można chyba uznać – analogicznie do sytuacji w sztuce – ciągle jeszcze ostatecznie niewygasłą i przeprofilowującą się dyskusję na temat zaangażowania i polityczności. W przeciwieństwie do sytuacji w krytyce artystycznej stosunkowo rzadko wchodzi ona bezpośrednio w przestrzeń rozpoznawaną jako sfera oddziaływania idei awangardowych. W niektórych tekstach krytycznych, na

²¹ W tej diagnozie Orska wspomaga się głosem Jacka Gutorowa, który w *Niepodległości głosu* stawia tezę o „radikalnych zmianach języka lirycznego” w poezji po 1989 roku. Zob. J. Orska, *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*, TAIWPN Universitas, Kraków 2006, s. 18–19.

²² Krytyczne spojrzenie na poezję lat dziewięćdziesiątych jest częścią większej całości: dyskusji na temat zaangażowania, o której piszę w części czwartej tego rozdziału.

²³ *Tekstyli. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, red. P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, Korporacja Ha!art, Kraków 2002, s. 11.

²⁴ J. Orska, *Liryczne narracje*, dz. cyt., s. 11.



przykład w *Zwrocie politycznym* Igora Stokfiszewskiego, zainteresowanym literaturą świadomie polityczną, a więc angażującą się w rzeczywistość po to, by ją zmienić (tutaj poprzez ujawnienie wpisanych w dominujące języki – postmodernistyczny i neoliberalny z jednej, a konserwatywny z drugiej strony – mechanizmów poznawania, porządkowania, rekonfigurowania rzeczywistości i zaproponowanie alternatywnych sposobów jej czytania/projektowania), idee awangardowe pojawiają się co prawda na horyzoncie, jakkolwiek w tej samej mierze jako godne podjęcia, co krytyki. Można by założyć, że autor manifestu literackiej polityczności odrobił (inna sprawa, na ile wnikliwie) lekcję utopii historycznej awangardy: wykonuje gest odcięcia się, zerwania z przeszłością estetyczno-ideologiczną (przede wszystkim najbliższą), a jednocześnie – bodaj najgłośniej, często bez niuansowania – afirmuje nowe. Niezależnie od wagi argumentów polemicznych, które sprowokował Stokfiszewski, podnoszących myślowy obskurantyzm krytyka, pozorną nowość proponowanego przez niego „nowego”, a nade wszystko instrumentalne traktowanie literatury²⁵ – nie tylko sam gest zerwania/afirmacji, ale i jego estetyczno-ideologiczna „zawartość” upominają się o czytanie w kluczu awangardy.

Równoległe do sporu o zaangażowanie i polityczność, choć stanowczo ciszej i raczej na marginesach życia literackiego, toczą się dyskusje na temat awangardowości polskiej literatury cybernetycznej. Zdaniem jej promotorów to najważniejsza dzisiaj forma literackiego eksperymentu, literatura-projekt przyszłości.

Nowy awangardowy eksperyment

Kiedy mówię o wyczerpywaniu się w polskiej poezji kodów awangardy, mam na uwadze nieaktualność większości awangardowych założeń – które powstały w określonych warunkach historycznych (społecznych, estetycznych), a które często traktowane są ahistorycznie, jako uniwersalistyczne potencje – w tym także osłabienie konstytutywnego dla tej kategorii spłotu

²⁵ Tych zarzutów było dużo więcej, do dyskusji – zainicjowanej przed wydaniem *Zwrotu politycznego* (tekstem *Co to znaczy być dzisiaj polską pisarką?*, opublikowanym w „Literze” 2008, nr 1) – włączyło się wielu krytyków reprezentujących różne światopoglądy, zob. np. G. Jankowicz, *Jak być dziś krytyczką wśród pisarek*, „Litera” 2008, nr 2; J. Orska, *Jak być spiskowcem wśród komunardów*, „Litera” 2009, nr 3.



estetyki i polityki, których nie powinno się od siebie oddzielać²⁶, mimo że w przeszłości czyniono to nader chętnie, zazwyczaj zresztą bardzo podobnie: absolutyzując zasadę estetycznej autonomii (a dzisiaj chyba nadwartościowując społeczne zaangażowanie). Idąc śladami przywoływanych wcześniej badaczy, zacznę zatem od innowacyjności i eksperymentu, czyli od myślenia o awangardowej literaturze i sztuce w kategoriach rewolucji estetycznej.

Wielkim rzecznikiem traktowania ponowoczesności jako epoki wzmożonego eksperymentowania był Jean-François Lyotard. Powszechnie znane są jego teksty poświęcone ponowoczesnej wzniosłości, będącej efektem totalnego eksperymentu: sztuki zmagającej się z niewyraźnością nieszukającą „pociechy form”; sztuki, która poszukuje wciąż nowych sposobów przedstawienia i nie satysfakcjonuje się żadnym, dzięki czemu nabiera charakteru refleksyjnego, parafilozoficznego, a tym samym przestaje wymagać jasnego samookreślenia²⁷. Równie znana jest reakcja na tę diagnozę Zygmunta Baumana: „Pojęcie «awangardy ponowoczesnej» jest *contradictio in adiecto*”²⁸. Krucjatę zastąpiła konkurencja, ale konkurujące ze sobą na rynku sztuki oferty nie zastępują jedne drugich, tylko funkcjonują obok siebie. Korekta tego myślenia, dokonana w tekście *O znaczeniu sztuki i sztuce znaczenia*, prowadzi nie tylko do uznania dzisiejszego eksperymentatorstwa, ale do uczynienia z niego zasady ponowoczesności. Bauman godzi się tym samym z ideą ponowoczesnej awangardy:

Artyści ponowocześni są, jak ich poprzednicy, awangardą, ale w sensie całkiem innym od tego, jaki wkładali w swe dokonania moderniści. Mówiąc krótko, awangardyzm modernistów polegał na tym, by wytyczać szlaki wiodące do „nowego i ulepszanego” konsensusu, gdy zaś awangardyzm artystów ponowoczesnych wyraża się nie tylko w podkopywaniu zastanego i z założenia tymczasowego konsensusu, ale i w podważaniu samej możliwości jakiegokolwiek powszechnego, a więc z natury swej krępującego kanonu²⁹.

²⁶ To jedna z podstawowych tez Jacques’a Rancière’a, ale mająca dobre ugruntowanie w pracach estetycznie zorientowanych filozofów (pisałam o tym we wstępie). Zob. tegoż, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2007, s. 94.

²⁷ Zob. J.-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, tłum. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red., oprac. i przedmowa R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998; J.-F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, tłum. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3.

²⁸ Z. Bauman, *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, dz. cyt., s. 25.

²⁹ Z. Bauman, *O znaczeniu sztuki i sztuce znaczenia*, [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, dz. cyt., s. 135.



Tak rozumiany projekt ponowoczesnej awangardy pojawia się w krytyce artystycznej, w tym literackiej, bodaj najczęściej: spora część sztuki postmodernistycznej traktowana jest jako kontynuacja awangardowych eksperymentów formalnych. Mimo że ma być „całkiem inny”, projekt ten wyrasta z założeń estetycznych historycznych awangard – jego prekursorami są formalisci rosyjscy z ich ideą uniezwyklenia. Dezautomatyzacja odbioru, a przede wszystkim służący jej niemotywowany „chwyt” – forma utrudniona – to reguły pozwalające podważać możliwości osiągnięcia konsensusu czy, jak mówi Bauman, wyzwać się od krępującego uścisku kanonu również dzisiejszym literackim eksperymentatorom. Stawianie na czystą autonomię, podobnie zresztą jak absolutyzowanie heteronomii, prowadzi jednak do impasu. Lyotardowskie *novatio* bliskie jest idei jego *Les Immatériaux*³⁰. Nieprzedstawialność przekłada się tu na nieustanne poszukiwanie różnicy: nowych, zawsze nieostatecznych wcieleń artystycznych. Trudno jednak powiedzieć, że jest to idea progresywna. Zdaniem Rancière’a właśnie temu zwrotowi w kierunku etycznie pojętej wzniosłości (i pominięciu polityczności) zawdzięcza postmodernizm swoją melancholiczno-nostalgiczną kondycję³¹. Można pójść dalej i założyć, że melancholiczno-nostalgiczna formuła postmodernistycznej autonomii wspiera neoliberalny porządek.

Z takiej perspektywy – absolutyzowanej awangardowej autonomii, która postmodernistycznie melancholizuje modernistyczną utratę obecności, neutralizując tym samym społeczne konteksty literatury – czytać można tzw. poezję hermetyczną. Wykorzystywane przez hermetystów poetyckie chwyt, pożyczane od twórców awangardowych i pozbawiane stojących za nimi ideologicznych uroszczeń, uprzywilejowując awangardową estetykę, w jakimś sensie ją neutralizują.

Dzisiaj innowacja nie równa się już rewolucji. Tego rodzaju diagnoza – w wersji Leonarda B. Meyera ponowoczesny „ruchomy zastój” (*stasis*)³² – nieźle sprawdza się w poezji Andrzeja Sosnowskiego, Krzysztofa Siwczyka, Macieja Meleckiego czy Adama Zdrodowskiego. Będąca efektem rozrostu

³⁰ *Les Immatériaux* to tytuł projektu wystawienniczego Lyotarda; pisząc o nim, filozof wykladał równocześnie swoją koncepcję ponowoczesnej *novatio*. Zob. J.-F. Lyotard et al., *Les Immatériaux*, vol. 1: *Epreuves d'écriture*, Centre Georges Pompidou, Paris 1985; A. Mitek, *Jean-François Lyotarda manifest(acja) immaterialności. W stronę nowej antropologii*, [w:] Muzeum sztuki. *Antologia*, wstęp i red. M. Popczyk, TAIWPN Universitas, Kraków 2005.

³¹ Jest ona kontaminacją przeczytanej na nowo teorii wzniosłości Kanta i Hegla koncepcji końca sztuki. Zob. J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego*, dz. cyt., s. 142–146.

³² Zob. Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000, s. 156.



języka i deficytu znaczenia Andrzeja Sosnowskiego „mowa utrudniona” w jej postmodernistycznym odczytaniu (bo są również inne, wobec niego konkurencyjne³³) nie jest nakierowana na pozaestetyczny cel, wydaje się przede wszystkim przejawem dominacji postaw metajęzykowych i metaartystycznych, pozbawionym ekspresywnego naddatku melancholizowaniem utraty idei modernistycznych (głównie awangardowych). W wersjach resztkowych i bez ideologicznych zobowiązań, idee te nieustannie wyczerpują się w tej poezji – i stale ją zasilają. Idea *novatio* w poezji Sosnowskiego, jak wszystko stawiana pod znakiem zapytania, związana jest z próbą udzielenia odpowiedzi na pytanie o dzisiejsze możliwości, warunki i sposoby istnienia poezji (i sztuki w ogóle).

Przechwytywanie estetyk awangardowych i związanych z nimi metod eksperymentowania dotyczy wszystkich poetów mających związek z postmodernizmem; niewielu z nich odwołuje się do praktyk polskiej awangardy, stanowiąc raczej bardziej aktywne są w ich wierszach tradycje amerykańska i francuska. Istotne wydaje się jednak, że wykorzystywanie *ashbery’ańskiej* pleniącej się, niekonkluzywnej frazy przez Sosnowskiego, Siwczyka, Meleckiego czy Zdrodowskiego, technik *OuLiPo* i Rousselowskiej „metody” przez tego ostatniego, to tyleż realizacje ponowocześnie rozumianej awangardowej idei nowości, ile pastisze estetyk awangardowych – należy dodać: traktowanych poważnie, polemicznie, odzyskiwanych i przewartościowywanych, ale też ironizowanych, pozbawianych ciężaru gatunkowego ideowej nośności. Na przykład odsyłający zarówno do nowojorskiej, jak francuskiej awangardy Adam Zdrodowski dyslokuje traktowane przez awangardystów jako autonomizujące poezję metody generowania tekstu, oddalając się od efektu przedstawieniowego i podmiotowej ekspresji. Proponuje tym samym coś w rodzaju metaautonomii. Jego oryginalność polega na mistrzowskim operowaniu tego rodzaju chwytem.

Kłopot w tym, że Lyotardowska idea *novatio* wydaje się cokolwiek schizofreniczna: z jednej strony rezygnujemy z nowości (emancypacyjnej metanarracji) na rzecz pluralizmu i różnicy, z drugiej właśnie w nich, a także w nieoczywistym statusie konfrontowanych estetycznych jakości upatrujemy tego, co wyróżnia nas od poprzedników, a zatem, chcąc nie chcąc, traktujemy je jako nowość. Lyotard *expressis verbis*

³³ Piszę o tym w rozdziale poświęconym Andrzejowi Sosnowskiemu; wszystkie uznane za ważne w krytyce literackiej sposoby czytania poezji Andrzeja Sosnowskiego przedstawiła zbiorczo Anna Kałuża. Zob. też, Andrzej Sosnowski [hasło], [w:] *Polska poezja współczesna. Przewodnik encyklopedyczny*, <http://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/andrzej-sosnowski/> (dostęp: 20.09.2018).



mówi o tym, że postmodernistyczne praktyki artystyczne wyrastają z doświadczeń awangardy. Przekonany o tym – i o słuszności myślenia Lyotarda – Wolfgang Welsch związków tych dowodzi, biorąc pod uwagę zarówno filozoficzno-społeczne, jak estetyczno-artystyczne konteksty sztuki współczesnej³⁴. Samo przechwytywanie z nowością niewiele ma wspólnego. Nowe mogą być tylko zdarzenia będące efektem nieoczekiwanych rekonfiguracji. Rzecz jasna już sam pluralizm nastawiony na produkowanie różnicy można traktować jako swego rodzaju przepis na ponowoczesne „dzieło”. Dlatego zarówno Lyotard, Welsch, jak Jencks zastrzegają, że w postmodernistycznej sztuce nie chodzi o proste łączenie różnorodnych elementów (naiwnie rozumiana wielość prowadzi do „rozmycia w ujednoliceń”), ale o – pisze Welsch – „unaocznienie [*zur Anschauung gebracht*] specyficznej logiki i możliwości określonego języka w jego konsekwencji”³⁵. Tak sformułowana idea wielości jako nowości nie wydaje się jednak przesadnie satysfakcjonująca.

Zmierzam do tego, by powiedzieć, że idea ponowoczesnej *novatio* jako kontynuacji/przepisania estetycznych idei awangardy wydaje się kategorią nie w pełni przekonującą i że analizowana z tej perspektywy sztuka najnowsza (w tym polska poezja) nie ujawnia swojej *differentia specifica*. To, co w niej najciekawsze, nie wiąże się ani z pastiszowymi rekonfiguracjami modernizmu, ani z innymi formalnie zorientowanymi ideami; jeżeli jednak zechcemy szukać ponowoczesnej *novatio*³⁶, najlepiej – tak sędzę – robić to w przestrzeniach wykorzystujących estetyczne potencje nowych mediów i nowych technologii, zaangażowanych w procesy szerzej pojętej zmiany. Jeśli chodzi o hermetystów, poetów wpisujących się w postawangardowy nurt postmodernizmu – którzy dając świadectwo inflacji idei postępu, przez długi czas uchodzili za jego synonimem w polskiej poezji po 1989 roku – wydają się oni spadkobiercami myślenia w kategoriach estetycznej autonomii. Tak pojęta – jako wersja awangardowego elitaryzmu – poezja postmodernistyczna reprezentuje (powtarza) tylko jeden z biegunów awangardy, która bez drugiego bieguna: społecznego funkcjonalizmu, musi pozostać niepełna.

³⁴ Na koncepcji kontynuacji – choć oczywiście zasadniczo przewartościowującej tradycję moderny – oparta jest książka Wolfganga Welscha *Nasza postmodernistyczna moderna*, tłum. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998.

³⁵ Tamże, s. 35.

³⁶ Słuszne wydaje się twierdzenie Anny Kałuży, że orientacja na „nowość” w ogóle nie jest dzisiaj konieczna, dowodzi ona jedynie przywiązania do starych kategorii i dobrowolnego zamknięcia w anachronicznych antynomiach kultury popularnej i egalitarnej. Zob. A. Kałuża, *Nie wszystkie pociągi jeżdżą po tym samym torze*, „Wakat” 2007, nr 3.



Awangarda i zaangażowanie

Spółeczny funkcjonalizm obecny jest w najnowszej polskiej literaturze – w tym w poezji – i krytyce literackiej, podobnie jak w krytyce artystycznej, bardzo intensywnie; często bywa on też łączony z myśleniem o literaturze i sztuce (stanowczo częściej dotyczy to sztuki) w kategoriach awangardy. W manifestie Artura Żmijewskiego *Stosowane sztuki społeczne*³⁷ idea zaangażowania sztuki wiąże się z rewaloryzacją podstawowych pojęć awangardy. Autor *Powtórzenia* traktuje autonomię i heteronomię jako pojęcia przeciwstawne, stanowczo uprzywilejowując tę drugą. Co prawda nie rezygnuje zupełnie z autonomii, ale jako że obciąża ją winą za długotrwałą alienację sztuki (obowiązujące w sztuce powojennej myślenie w kategoriach autonomii wiąże z kompromitacją postawy zaangażowania w czasach nacjonalizmów, a w Polsce w okresie socrealizmu: stała się ona wówczas „papierkiem lakmusowym «prawości artysty»”³⁸, a wstyd i lęk długo zabezpieczały nas przed powrotem idei społecznej służebności sztuki), przykrajając do swojego projektu, dość pokrętnie ją „przepisuje”. Mówi o konieczności jej instrumentalizacji. Jako metaforę tak projektowanego stanu rzeczy proponuje „algorytm sztuki” (w miejsce chorobowo kojarzącego się „wirusa”), czyli „aparatus wytwarzający skutek”, pozwalający przeprowadzić system „z pewnego stanu początkowego do pożądanego stanu końcowego”³⁹. Zinstrumentalizowana autonomia ma się stać narzędziem uzyskania tego „stanu końcowego”, „wyborem uzależnienia”. Żeby tak było, artysta musi wejść w kooperację z ekspertami z innych dziedzin, głównie nauki, i przyłączyć się do produkcji wiedzy/władzy. Jakub Banasiak pisze, że Żmijewski znalazł metodę – której bezskutecznie poszukiwali awangardysty – na pogodzenie indywidualnego i społecznego aspektu sztuki, elitaryzmu z egalitaryzmem: „(...) przekracza niemoc awangard, które wszelki indywidualizm (łącznie z figurą «geniusza» i imperatywem oryginalności dzieła) chciały zdławić, zaś sztukę, vulgo, «zwrócić masom»”⁴⁰. Trudno się z tym zgodzić. Z jednej strony Żmijewski chce sztuki świadomie

³⁷ A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, <https://utw.uj.edu.pl/documents/6082181/a7f451e7-eb99-4ee9-8ddc-e1f2bf984438> (dostęp: 30.06.2015).

³⁸ Tamże, s. 18.

³⁹ Tamże, s. 21.

⁴⁰ J. Banasiak, *Poszerzenie pola walki*, <http://www.obieg.pl/wydarzenie/2123#2> (dostęp: 1.07.2015).



interwencyjnej, będącej „negocjatorem interesów upośledzonych grup”⁴¹, z drugiej sztuki produkującej mechanizmy wiedzy/władzy, a więc elitarnej. Rezygnacja z absolutystycznie pojętych oryginalności i nowości, zastąpionych inwencją, i nieprzejrzystości wymienionej na komunikatywność wiele tu nie zmienia. Tak zrewaloryzowane awangardowe kategorie nie tyle stanowią o „zinstrumentalizowaniu” autonomii (cokolwiek to znaczy), ile idą w kierunku rezygnacji z estetyczności sztuki i zrównania jej z politycznością. Tak jak nie sposób zrezygnować z estetyczności, tak nie da się zaprogramować społecznego i politycznego wymiaru sztuki⁴². Marzenia o niej jako o „aparacie wytwarzającym skutek” zatrącają o totalitaryzm⁴³.

Kolejny manifest – tym razem *expressis verbis* odwołujący się do awangardy i proklamujący nową sztukę jako nową awangardę – nie tylko bierze pod uwagę „błędy i wypaczenia” w myśleniu Żmijewskiego, ale ustawia się wobec niego polemicznie. *Manifest Nooawangardy*, wspólne przedsięwzięcie artystów, architektów i naukowców, powraca do autonomii jako warunku *sine qua non* sztuki, a zarazem sposobu jej samoobrony wobec

⁴¹ A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, dz. cyt., s. 19.

⁴² Tego rodzaju naiwne zrównanie jest jednym z głównych zarzutów, jakie stawia Żmijewskiemu Janek Sowa. Żmijewski nie zauważa – lub nie chce zauważyć – że walcząc z wykluczeniami, reprezentuje hegemoniczne środowisko i hegemoniczny dyskurs „Krytyki Politycznej”. Jeśli zaś chodzi o wiedzę – drugą poważną składową manifestu, która ma przyczynić się do społecznej ważności sztuki – to artyści, twierdzi Sowa, najczęściej tylko ilustrują wiedzę powstałą poza polem sztuki. W samej sztuce nie chodzi jednak o reprodukcję wiedzy, ale o doprowadzanie do kryzysu konsensusów zbudowanych na obowiązującym jej stanie. Zob. J. Sowa, *Stosowane sztuki społeczne: od symulakrum do aktywizmu (i z powrotem?)*, <http://www.obieg.pl/teksty/1861> (dostęp: 29.08.2015).

⁴³ Na temat instrumentalności, a nawet totalitaryzmu projektu Żmijewskiego pisało wielu krytyków. Zob. np. M. Pustola, *Pomiędzy intencjami a skutkiem, czyli jak wykorzystać Santiago Sierra*, <http://www.obieg.pl/wydarzenie/2123#4> (dostęp: 13.06.2015); J. Sowa, *Stosowane sztuki społeczne*, dz. cyt. Niektórzy z nich zwracali uwagę na fakt, że manifest występujący przeciw wykluczeniom sam pomija wykluczanych: mieszczaństwo jest jego negatywnym bohaterem, a proletariatu w ogóle w nim nie ma. Tym samym manifest reprodukuje konserwatywny porządek podziału na elity i masy. Poza tym dosyć arbitralnie wyklucza również całe obszary sztuki (dlaczego na przykład obieranie ziemniaków przez Julitę Wójcik w Zachęcie to awangarda, a „przebieranki” Katarzyny Kozyry to pseudoawangarda?). Zob. na ten temat A. Mazur, *Od sztuki krytycznej do krytyki politycznej*, <http://obieg.pl/wydarzenie/2013> (dostęp: 20.07.2015). Ciekawie o problemie autonomii w odniesieniu do radykalnych gestów sztuki neoawangardowej i współczesnej pisze Łukasz Białkowski. Dla wielu artystów, jak twierdzi krytyk, stanowiła i stanowi ona rodzaj alibi, do którego jednak niekoniecznie się przyznają. Artystyczne prowokacje mające manifestacyjnie łamać granice między sztuką a życiem – jak na przykład prowokacje akcjonistów wiedeńskich – bywają przez nich „usprawiedliwiane” artystyczną autonomią, z której uprzednio zrezygnowali. Białkowski momentami zbyt jednoznacznie ocenia jednak deklaracje artystów „antyautonomistów”, którzy często bardzo świadomie i niekoniecznie cynicznie wykorzystują grę autonomii i heteronomii. Zob. Ł. Białkowski, *Nieszczere pole. Szkice o sztuce*, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 2015.



mechanizmów wytwarzania kapitalizmu kognitywnego. Stawia na eksperyment („Sztuka jest laboratorium rzeczywistości”⁴⁴) i zdarzeniowość sztuki. Twórczość będąca „laboratorium niezwykle rzadkich zdarzeń” to zarówno świadomość społecznych determinizmów, jakim ona podlega, jak proklamacja niezależności. Szuka jako wpisujące się w system nauk o złożoności niezwykle rzadkie zdarzenie pozwala zdaniem sygnatariuszy manifestu o krok wyprzedzać system, ma zdolność produkowania *outlierów*, czyli podważających go idei i perceptów. Autorzy *Manifestu Nooawangardy* wyciągnęli wnioski z komentarzy krytycznych pod adresem Żmijewskiego: nie zakładają prostej odpowiedniości założeń teoretycznych/wiedzy i efektu społecznego. Bardzo rzadkie zdarzenia zmieniają rzeczywistość w sposób nieprzewidywalny oraz nieliniowy i jako takie stanowią minimalne, ale jedyne możliwe zabezpieczenie przed zakusami rynku: stawiają opór gramatyzacji (wprowadzeniu w system komunikacji społecznej i reprodukowaniu instytucjonalnych i dyskursywnych rozwiązań). „Interesuje nas sztuka mająca coś z ducha awangardy wciąż przekraczającej swoje uwikłanie nie tylko w «związaną» rzeczywistość, ale również w swoje dotychczasowe gramatyzacje, dotychczasowe formy i idee artystyczne oraz dominujące modele ich instytucjonalnej cyrkulacji”⁴⁵ – piszą autorzy manifestu, po czym dodają: „Sztuka tylko wtedy może mieć realny wpływ na rzeczywistość, jeśli ma całkowitą autonomię rozumianą jako możliwość stawiania celów samej sobie”⁴⁶. „Całkowita autonomia” jako mechanizm zabezpieczający sztukę przed systemem budzi wątpliwości nie tylko ze względu na życzeniowość tego stwierdzenia. Mimo świadomości paradoksu uwikłania/autonomii sztuki sygnatariusze manifestu restytuują (być może również po to, by znaleźć się po przeciwnej stronie w stosunku do użyteczności *Stosowanych sztuk*...) idealistyczne hasło estetyzmu, gotowi traktować heteronomię jako wcielenie zagrożeń rynku, instytucjonalizacji i wszelkich innych „gramatyzacji”, podczas gdy – wróćmy do Rancière’a – to właśnie ich splot stanowi o projekcie awangardowym. Nieoczywisty splot, a nie prosta dialektyka – dodajmy. Ani „czysta” autonomia, ani zaangażowanie nie stanowią bowiem antidotum na zagrożenia systemu – obydwie strategie przechwytywane są przez nastawiony na asymilację

⁴⁴ A. Kurant, O. Dawicki, Ł. Ronduda, J. Simon, E. Bendyk, A. Nowak, O. Wasilkowska, *Manifest Nooawangardy/Nowa Autonomia Sztuki*, [w:] *Manifest Nooawangardy. Sztuka wobec kapitalizmu kognitywnego, posthumanizmu i nauk o złożoności*, Fundacja MAMMAL, Warszawa 2010, s. 7.

⁴⁵ Tamże, s. 10.

⁴⁶ Tamże, s. 11.



kreatywności kapitalizm kognitywny⁴⁷. Konieczne wydają się więc napięcia w nakładających się na siebie polach społecznych, politycznych, naukowych dyskursów oraz praktyk artystycznych, zacieranie granic między nimi, poszukiwanie innej drogi niż ta, którą dyktuje konieczność dokonania wyboru pomiędzy wpisaniem się w system lub pozostawianiem poza nim (czy też aktywnym zwalczaniem go). Innymi słowy: potrzebny jest inny projekt, nieseparacyjny. Jak pisze Jan Sowa, zarówno tekst Żmijewskiego, jak *Manifest Nooawangardy* to projekty quasi-awangardowe, wychodzące z założenia separacji sztuki i życia i separację tę podtrzymujące⁴⁸.

W XXI-wiecznym dyskursie krytycznoliterackim problem awangardy uwikłanej w kwestie zaangażowania i polityczności nagłościony został za sprawą *Zwrotu politycznego* Igora Stokfiszewskiego (2009)⁴⁹, proklamującego koniec postmodernizmu i początek ery „nowego uniwersalizmu”. Sporo tekstów zamieszczonych w tej książce pojawiło się jednak wcześniej w prasie literackiej (w latach 2005–2009), między innymi jako polemika w sprawach awangardowego modelu współczesnego zaangażowania⁵⁰. Zasadnicze stanowisko Stokfiszewskiego można by streścić w hasło „antyatomii” sztuki (przede wszystkim w jej wersji ponowoczesnej „filozofii antyreprerentacji”, postpolityczności i fetyszizowanego indywidualizmu) i proponowanych modelach zaangażowania, takich jak krytyka dominującego systemu (konsensusu neoliberalno-postmodernistycznego i powrotu konserwatyzmu) oraz osadzonych w nim polityk tożsamości, traktowanie literatury jako „wspólnotowego paktu”, jako przedmiotu analiz społeczno-kulturowych i obecnych w przestrzeni publicznej języków, reprezentacji (seksualnej, kulturowej, społecznej) inności, a wreszcie przestrzeni bezpośrednich politycznych deklaracji. W *Zwrocie...* stanowczo ważniejsze są zaangażowanie i polityczność niż stawiająca równie bezkompromisowo na ideowość,

⁴⁷ Zob. na ten temat P. Mościcki, *Wydarzenie i gramatyka. Polityka sztuki w dobie kapitalizmu kognitywnego*, [w:] *Manifest Nooawangardy*, dz. cyt., s. 32–33. O cynicznym zawłaszczaniu idei awangardowych pisał wcześniej Janek Sowa. Zob. J. Sowa, *Galeryjne mędy muszą być trendy, czyli system lewicowej mody*, „Kresy” 2009, nr 1–2. Bodaj jako pierwszy na dyspozycję kapitalizmu do asymilacji wszystkich twórczych „ekscesów” zwrócił uwagę Slavoj Žižek: „(...) każda próba wyłamania się i przekroczenia jego [późnego kapitalizmu] domeny staje się wewnętrzną transgresją przewidzianą z góry przez system”. Zob. S. Žižek, *Rewolucja u bram. Pisma Lenina z roku 1917*, tłum. J. Kutyla, przedm. S. Sierakowski, Korporacja Ha!art, Kraków 2006, s. 527.

⁴⁸ Zob. J. Sowa, *Nieznośna uporczywość awangardy*, [w:] *Manifest Nooawangardy*, dz. cyt., s. 125–129.

⁴⁹ I. Stokfiszewski, *Zwrot polityczny*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.

⁵⁰ Przede wszystkim z tekstami Michała Kasprzaka, zob. tegoż, *Awangardofobia*, „Lampa” 2007, nr 6; *Duży Format. Kłopoty z awangardą i zaangażowaniem*, „Wakat” 2008, nr 1.



jak na estetykę awangarda (myślenie w kategoriach estetycznej autonomii przypisuje krytyk co prawda modernizmowi, ale należy przypuszczać, że nie najlepszy stosunek do awangardy wynika z przeświadczenia o jej estetycznym „ukąszeniu”). Zawsze chodzi tu bowiem o obecność w tekście świata, jego języków i uwikłanego w relacje z nimi podmiotu, a dopiero potem o nową postać samego tekstu, współtworzącego zmianę społeczno-kulturową. Stokfiszewski nie tyle zatem proklamuje nową awangardę, ile szuka w zaangażowanych społecznie i estetycznie „nowatorskich” poetach (ale już niekoniecznie pisarzach, „politycznym” pisarzom często bliżej bowiem do tradycji realizmu) naturalnych sojuszników w walce o nową rzeczywistość literacką jako rzeczywistość zwrotu politycznego. Są nimi najpierw neolingwiści: Jarosław Lipszyc, Maria Cyranowicz, Marcin Cecko, Michał Kasprzak, Joanna Mueller, a następnie poeci polityczni już „bezpśrednio” – przede wszystkim Szczepan Kopyt. Kopyta zdaniem krytyka w ogóle nie należy łączyć z awangardą, tych pierwszych można natomiast interpretować jako pseudoawangardę – w pozytywnym tego słowa znaczeniu, jakie nadał mu Zbigniew Libera, odzyskujący termin-inwektywę, którym Wiesław Borowski w 1975 roku napiętnował artystów kontestujących ówczesny układ władzy. Neolingwiści, głównie Lipszyc i Cyranowicz, zdaniem Stokfiszewskiego świadomi błędów w myśleniu awangardystów, przewartościowują ich projekty i sami idą dalej, rezygnując ze wszystkiego, co pachnie autonomią i utopią. „Awangarda umarła – niech żyje pseudoawangarda!”⁵¹. Konkretnie możliwości wykorzystania myślenia o dzisiejszej rzeczywistości społeczno-kulturowej w kontekście awangardy analizuje Stokfiszewski w szkicu o „pseudoawangardystce” Marii Cyranowicz, której poezja to „[p]róba odpowiedzi na pytanie, czy awangarda jako ruch krytyczny, zajmujący się piętnowaniem burżuazyjnego społeczeństwa i systemów ucisku kształtujących się w rzeczywistości kapitalistycznej, może dziś stanowić estetyczne narzędzie jej analizy”⁵². Zapętlenie – awangarda jako ruch politycznej kontestacji, będąca równocześnie „estetycznym narzędziem” analizy dzisiejszej rzeczywistości – wynika z mocno okrojonego i nieprecyzyjnego rozumienia tego pojęcia, w takiej formie łatwo poddającego się manipulacjom. Stokfiszewski najchętniej ograniczyłby awangardę do radykalnego projektu politycznej krytyki, ale tam, gdzie wydostaje się na powierzchnię jego tekstu świadomość jej uwikłań estetycznych, traktuje ją

⁵¹ I. Stokfiszewski, *Zwrot polityczny*, dz. cyt., s. 99.

⁵² Tamże, s. 100-101.



jako w gruncie rzeczy konserwatywny (modernistyczny) projekt. Próbuje więc zdjąć z ulubionego poety (Kopyta) etykietkę awangardysty – właśnie jako zbyt konserwatywną – za najbardziej przekonującą w jego zaangażowanej postawie uznając jednak z gruntu awangardową świadomość materialności literatury⁵³.

Powtórzmy zatem raz jeszcze: zaangażowanie jako postawa najbardziej w polskiej literaturze „avant” nie musi mieć wiele wspólnego z (postulowaną, stwierdzaną, projektowaną) awangardowością – obok Lipszyca, Cyranowicz i Kopyta wymienia wszak Stokfiszewski jako „zaangażowanych” znacznie bardziej „klasycznych” Romana Honeta, Edwarda Pasewicza, a nawet Tadeusza Dąbrowskiego. Podobnie czyni Tomasz Pułka, usuwając co prawda z tej listy Honeta i Pasewicza, dodając między innymi Bartosza Konstrata⁵⁴. Zaangażowanie jest więc pojęciem nie tyle opisowym, ile wartościującym: to formuła kolejnej literackiej zmiany warty. Również z tego względu okazuje się kategorią bardzo pojemną (choć, jak słusznie pisze Uniłowski, nie na tyle, by można ją uznać za metakategorię⁵⁵, a zatem podlega wszystkim historycznym przypadłościom, w tym petryfikacji i łatwej reprodukcji). Jego zwolennicy chcą zazwyczaj łączyć koncepty ideowe (antykapitalistyczne, antyksenofobiczne, genderowe, ekokrytyczne) z nowymi formułami estetyczności, ale niekoniecznie wiedzą, na czym miałyby one polegać (to przypadek Stokfiszewskiego). Awangarda wydaje się tu rozwiązaniem odpowiednim o tyle, że wiąże radykalne projekty społeczne z radykalną estetycznością⁵⁶ i nie pozwala im zastygać w gotowych konstelacjach. Kiedy jednak estetyczność jest rozumiana jako formalne nowatorstwo, wydaje się niewystarczająca – i anachroniczna. Próby uniknięcia tego paradoksu – poszukiwanie nowych formuł estetyczności – równają się najczęściej

⁵³ Zob. tamże, s. 128–131.

⁵⁴ Zob. T. Pułka, *Pomysł na zaangażowanie*, <http://niedoczytania.pl/pomysl-na-zaangazowanie/> (dostęp: 20.06.2015).

⁵⁵ Uniłowski traktuje zaangażowanie jako jedną z dostępnych na runku idei narracji tożsamościowych. Zob. K. Uniłowski, *Kukuryku! Krytyka przeciwko wspólnotom*, [w:] tegoż, *Prawo krytyki. O nowoczesnym i ponowoczesnym pojmowaniu literatury*, Uniwersytet Śląski, Wydawnictwo „FA-art”, Katowice 2013, s. 22.

⁵⁶ Aktywowanie dzisiaj myślenia kategoriami awangardy zdaniem Michała Kasprzaka ma również tę zaletę, że proponuje dyskurs osadzony w antagonizmie, samosprawdzający się, mogący stanowić wyzwanie dla scentralizowanej, mówiącej niemal jednym głosem poezji lat dziewięćdziesiątych. Kasprzak zwraca przy okazji uwagę na podatność „dyskursu zaangażowaniowego” na kostnienie, standaryzację – na które miał być lekiem. Zob. M. Kasprzak, *Duży Format*, dz. cyt.



wychodzeniu poza myślenie w kategoriach awangardy⁵⁷. Kiedy natomiast liczą się „tylko treść” i komunikatywność – rynek kapitalizmu kognitywnego nie musi tracić energii na przetwarzanie zaangażowania w produkt.

Traktowanie literatury z jednej strony jako narzędzia krytyki, z drugiej jako źródła projektów ideowych zbliża manifest Stokfiszewskiego do *Stosowanych sztuk społecznych* Artura Żmijewskiego (a także do przedsięwzięcia nooawangardystów) – i podlega tym samym mechanizmom sprawdzeń. Awangarda – jeszcze wyraźniej niż w manifestach artystycznych – została w *Zwrocie politycznym* zawłaszczona, podporządkowana uproszczonej idei literatury interwencyjnej lub odrzucona jako zbyt estetyzująca. Zarzuty, z jakimi spotkał się Stokfiszewski, były też o wiele ostrzejsze od tych, jakie stawiano Żmijewskiemu. W jakiejś mierze pewnie dlatego, że polskie środowisko artystyczne już od początku lat dziewięćdziesiątych oswajało się z myśleniem krytycznym – manifesty Leszkowicza, Żmijewskiego czy nooawangardystów były po prostu kolejnymi krokami na tej drodze – natomiast gest Stokfiszewskiego, spójny przecież z wystąpieniami w polu sztuki, przez większość środowisk literackich został odebrany nie tyle jako zwrot, ile próba dokonania przewrotu, przejęcia władzy⁵⁸.

Rację ma pewnie Jan Sowa, który aktywność współczesnych projektów *quasi*- i pseudoawangardowych wiąże z prostym faktem, że jak do tej pory nie udało się zrealizować awangardowej idei zniesienia sztuki w życiu i życia w sztuce. Sowa nie traktuje jej jako utopii, ale ciągle aktualne wyzwanie⁵⁹. Nieraz jest to co prawda awangarda niedoczytana, nieraz wyraźnie wypaczona, ale tak czy inaczej wydaje się ona jednym z nielicznych nadal atrakcyjnych projektów emancypacyjnych. Dodajmy jednak, że tylko tam, gdzie estetyczność i polityczność warunkują się wzajemnie – i gdzie ich definicje podlegają negocjacjom. Równie uprawnione wydaje się wszakże stwierdzenie, że języka opisu dzisiejszego splotu polityczności i estetyczności można szukać poza słownikiem awangardy.

⁵⁷ Autorką takich projektów jest Anna Kałuża, która pisząc na temat dzisiejszych poetyckich przygód estetyczności, wychodzi poza utarte podziały: modernizmu i awangardy, modernizmu i postmodernizmu, uważając je za nieprzydatne, bo przestarzałe.

⁵⁸ Przebieg tej dyskusji streszcza – bynajmniej niesugerująca takiej konkluzji – Dorota Kozicka. Zob. D. Kozicka, *Krytyki literackiej kłopoty z politycznością (w ostatnim dwudziestolecu)*, [w:] tejże, *Krytyczne (nie)porządki. Studia o współczesnej krytyce literackiej w Polsce*, TAIWPN Universitas, Kraków 2012, s. 213–252.

⁵⁹ Zob. J. Sowa, *Nieznośna uporczywość awangardy*, dz. cyt.



Awangarda a nowe media

Lev Manovich uważa nowe media za kolejne ogniwo sztuki awangardowej, która przechodziła wcześniej etapy „nowego malarstwa”, „nowej rzeźby”, „nowej architektury” czy „nowej fotografii”⁶⁰. Tego rodzaju myślenie znajduje zwolenników również w Polsce, przede wszystkim wśród teoretyków nowych mediów. Ryszard Kluszczyński dowodzi istnienia nowomediowej awangardy, przymierzając ją do utrwalonych w literaturze przedmiotu definicji: wskazuje na progresywność sztuki cybernetycznej, a przede wszystkim na jej kolektywny, dzisiaj: sieciowy charakter. Tym, co odróżnia jego zdaniem nową awangardę od poprzednich faz jej rozwoju, jest zakwestionowanie tradycyjnych modeli komunikacji. Owo zakwestionowanie nie zmienia jednak siatki pojęć ani sposobu myślenia, ciągle potrzebującego „przewodniej siły”. Awangardowe dzieło nowomediowe jest „otwartym, procesualnym, zespołowym tworem”⁶¹, jest „dziełem sieciowym” – ale jednak „dziełem”. Piotr Zawojski widzi problem nieco szerzej: sugeruje konieczność odrzucenia starych definicji (na przykład Petera Bürgera), ale nie ostatecznego, wystarczająco przeformułowania, uwzględniającego zmiany, jakie zaszły w sztuce pod wpływem nowych mediów: współczesną awangardę cechuje konstruktywny, a nie destruktywny charakter działań artystycznych, metateoretyczna i metakrytyczna refleksja, jakiej poddaje ona nowe technologie, oraz demokratyzacja procesu tworzenia, odbioru i dystrybucji dokonań artystów. Nie skupia się ona – dowodzi Zawojski, odwołując się do teorii postmedialności Manovicha – na poszukiwaniu nowych form wyrazu, a na problemach dostępu i dystrybucji wcześniej stworzonych artefaktów. Jej strategią jest metamedialność, a jej techniki to swego rodzaju oprogramowanie cyberkultury⁶².

Postrzeganie estetyki postmedialnej jako kontynuacji estetyk awangardowych budzi jednak sporo wątpliwości. Niewątpliwie nasze dzisiejsze

⁶⁰ Zob. L. Manovich, *Awangarda jako software*, tłum. I. Kurz, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 35–36.

⁶¹ R.W. Kluszczyński, *Jednostka – grupa – sieć. Przemiany awangardowych strategii twórczych*, [w:] *Wiek awangardy*, dz. cyt., s. 159.

⁶² Zob. P. Zawojski, *Cybersztuka jako awangarda naszych czasów*, [w:] *Wiek awangardy*, dz. cyt., s. 161–171. O awangardzie jako oprogramowaniu mówi Lev Manovich. Zob. L. Manovich, *Awangarda jako software*, dz. cyt.



rozumienie awangardy modyfikowane jest doświadczeniami społeczeństwa informacyjnego, rozwijającego się kalejdoskopowo (nielinearnie), posługującego się komunikacją telematyczną i dialogiczną (zwrotną)⁶³. Wielu badaczy (na przykład Antoni Porczak) zgadza się jednak z tym, że dyktat awangardy minął, a zasadniczą rolę odegrał w tym względzie nie tyle rynek, ile powszechność technologii związanych z masową komunikacją. Dzisiaj nie przebiega ona z góry do dołu, stawką w komunikacyjnej grze nie jest informacja „wszczepiana”, ale informacja „na żądanie”. Za czasów awangard odbiorca podziwiał artystę, a następnie wcielał w życie jego idee. Współczesna sztuka rozproszona jest w masowej komunikacji, a pojęcie medium nie porządkuje już tej przestrzeni – dlatego jest postmedialna. Można rzecz jasna przyjąć, jak uczynił to Piotr Zawojski, że właśnie postmedialność stanowi o dzisiejszej awangardzie, można też jednak uznać, iż dawny język opisu się wyczerpał, i szukać innych.

Niewątpliwie pozostaje faktem, że zarówno cybersztuka, jak cyberliteratura korzystają ze zdobyczy awangardy, wpisują się tym samym w jej tradycję. Video scrach, net-art, software-art, game patching, wideo poezja, cyberpoezja, cyfrowa poezja konkretna, poezja wizualna, audialna, poezja kodu, poezja hipertekstowa, glitchowa – to nowe formy bazujące na awangardowych technikach, przede wszystkim kolażu i montażu. Stare techniki podlegają tu, jak określiłby to Manovich, rekombinacji i manipulacji dzięki nowym narzędziom, jakimi są maszyny cyfrowe i ich oprogramowanie. Kategorie oryginalności, eksperymentu, stosowane do tego typu twórczości, wydają się więc niekonieczne, chociaż wielu jej sympatyków i badaczy będzie przy nich obstawać⁶⁴. Poza tym nawet jeżeli zgodzić się z ideą oryginalności i eksperymentalności poezji (czy szerzej: literatury, sztuki) cyfrowej, nie należy zapominać, że nie każdy wiersz powstający za pośrednictwem nowych mediów będzie koniecznie oryginalny i eksperymentalny. Warunek oryginalności będą spełniać tylko te, w których wykorzystanie mediów cyfrowych wiąże się z powstawaniem nowych jakości, nierealizowalnych w innych, tzn. tradycyjnych technikach.

⁶³ Zob. A. Porczak, *Awangarda po obiedzie*, [w:] *Wiek awangardy*, dz. cyt., s. 269.

⁶⁴ W Polsce na przykład pierwsza monografistka poezji cyfrowej Urszula Pawlicka, prezentująca tę twórczość jako nie tylko wyrastającą z awangardy, ale awangardową: oryginalną i eksperymentującą. Zob. U. Pawlicka, *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, Korporacja Ha!art, Kraków 2012.



Dzisiejsza awangardowość, jak twierdzą zwolennicy takiego myślenia, dotyczy raczej przestrzeni komunikacyjnej niż artystycznej – albo: przestrzeni artystycznej, która bazuje na mechanizmach komunikacji, a zarazem przyczynia się do ich zmiany. Najbliższe tej idei wydają się więc te teksty („techsty”), które wykorzystują dialogowe, interaktywne reguły porozumiewania się. Chociaż z drugiej strony może one właśnie – jako najwyraźniej zaprzeczające linearnej, wertykalnej regule komunikacji – są najmniej awangardowe. I one też najbardziej domagają się innego języka opisu. Biopoezja, holopoezja, aromapoezja to twory, których nie sposób już chyba sensownie opisać przy użyciu starego języka.

Jednym z artystów, którzy szczególnie wyraźnie dekonstruują dotychczasowe sposoby rozumienia zarówno tekstu, jak jego odbioru, jest Eduardo Kac, twórca holopoezji. Immaterialność, dynamiczność, temporalność jego holo-tekstów zmuszają odbiorcę do polimodalnej aktywności (np. *Letter*), wizualizują procesy komunikacyjne, wprowadzają elementy teleobecności (*Perhaps*). Twórcy polskiej poezji cyfrowej, m.in. Roman Bromboszcz, Łukasz Podgórni, Piotr Puldzian Płucienniczak czy Leszek Onak, są interaktywni i postmedialni w zasadniczo mniejszym stopniu. W ostatnich latach powstało co prawda sporo cybertekstów, które mogłyby świadczyć o świadomym włączaniu się jej autorów w postinternetową grę, ze względu na niewielkie zainteresowanie tą poezją i jej niedofinansowanie autorzy zmuszeni są jednak pracować głównie w medium papierowym. Nie mają zatem zbyt dużych szans na dokonanie cybernetycznej rewolucji w polskiej poezji.

Z pewnością awangardowymi gestami są manifesty: *Manifest Poezji Cybernetycznej 1.1*, a po nim kolejne: *System dedukcyjny poezji cybernetycznej. Manifest 2.0* (Roman Bromboszcz) i *Manifest cyberżulerstwa*. Twórcy pierwszego z nich (Roman Bromboszcz, Łukasz Podgórni, Szczepan Kopyt, Tomasz Misiak) powołują do życia nową literaturę (cyberliteraturę), na nowych zasadach (produktu maszynowego), z nową rolą twórcy (konstruktora tekstu) i odwołują się do innej niż literatura instytucji (cybersztuki zakotwiczonej w cybernetyce). Jako zasady tworzenia przyszłego tekstu – „przyszłych zmutowanych form” poezji – *Manifest...* proponuje jednak kolaż i montaż⁶⁵, a więc techniki, mówiąc językiem Manovicha, zneutralizowane i znaturalizowane⁶⁶. Drugi manifest to dziwna krzyżówka

⁶⁵ Zob. <http://perfokarta.net/root/manifest.html> (dostęp: 20.10.2014).

⁶⁶ Zob. L. Manovich, *Awangarda jako software*, dz. cyt.



języka nowych mediów, hermeneutycznej filozofii i nie najświeższej metafizyki – wygląda na żart, ale najprawdopodobniej nim nie jest. Trzeci natomiast to świadome połączenie powagi politycznego gestu i autoironicznej zgrywy. Ten – jak mówią jego autorzy, kpiąc z postmodernizmu – metamanifest, to już nie gest sprawczy, ale kapitulacja (a więc jednak performatyw). Ta autoprezentacja w warunkach niesprzyjających ambitnym kulturowym projektom, szczególnie poetyckim, a jeszcze szczególnie cyberpoetyckim, to równocześnie analiza społeczno-ekonomicznego jej kontekstu, a zatem manifest zaangażowanej poezji cybernetycznej. Wszystkie trzy teksty świadomie powtarzają – trochę nostalgicznie, trochę pewnie zaklinając rzeczywistość – retorykę awangardowego manifestu, postmodernistycznie (mimo oczywistego dystansu do postmodernizmu) go „wyczerpując”⁶⁷.

Wszystkie wymienione przeze mnie przykłady współczesnej awangardowości w polskiej młodej poezji to w gruncie rzeczy przypadki kontynuacji i nawiązań do estetyk, retoryki, ideologii awangardowych (często od siebie oddzielonych: albo autonomia, albo zaangażowanie), nie zaś dowody aktywności mechanizmów awangardy. Wiele z nich można by wręcz uznać za projekty ariergardowe⁶⁸ – pod warunkiem oczywiście, że akceptujemy takie, zakorzenione w modernizmie myślenie kategoriami estetycznych dychotomii, co stanowczo nie było intencją tego tekstu. Przestrzenia, w której awangarda jest dzisiaj bodaj najbardziej obecna, są nasze przyzwyczajenia percepcyjne i nawyki myślowe: potrzebujemy jej, ponieważ chcemy wiedzieć, w którą stronę zmierza kultura (a w wersji pop: co jest – albo za chwilę będzie – modne). Ale nie tylko. Nie porzuciliśmy języków awangardy, ponieważ nie utrwaliły się jeszcze nowe, lepiej przystające do dzisiejszej artystycznej i estetycznej rzeczywistości języki. Niektórzy dodaliby pewnie, że nie porzuciliśmy ich, ponieważ awangardowe utopie są nadal aktualne – estetycznie zneutralizowane, ale społecznie ciągle (a dzisiaj, w czasach

⁶⁷ Na temat gier z awangardą i zasadniczo nieawangardowego charakteru polskiej poezji cybernetycznej pisałam gdzie indziej. Zob. A. Świeściak, *Awangardowa cyberpoezja?*, „Postscriptum Polonistyczne” 2014, nr 2, s. 111–123. Twórczość Romana Bromboszcza, Łukasza Podgórnego, Leszka Onaka, Piotra Puldziana Płucienniczaka, Katarzyny Giełżyńskiej, Anety Kamińskiej czytam jako połączenie technik nowomiedialnych z technikami analogowymi, czego efektem są (często niezamierzone) medialne anachronizmy. Większy problem stanowi tu jednak (w wielu przypadkach, najmniej dotyczy to Podgórnego i Onaka) dosyć tradycyjne myślenie o tekście, który jest tylko przepisywany z medium analogowego na cyfrowe. Rzecz jasna od czasu, kiedy pisałam ten tekst, wiele się w polskiej cyberpoezji zmieniło.

⁶⁸ Tak o nurtach sztuki współczesnej, odwołujących się do tradycji awangardy, pisze – słusznie – Teresa Pękala. Zob. tejże, *Awangarda i ariergarda*, dz. cyt., s. 379.



neoliberalnej megaofensywy, może najbardziej od czasów neoawangardy) aktywne. Nawet zatem ci, którzy mówią o końcu awangardowego terroru, godzą się często na „miękką” wersję tego końca: mówią o istnieniu awangardy obok innych tendencji kulturowych albo o „słabej awangardzie”, na wzór słabego podmiotu czy transwersalnego rozumu ustępującej z jedynowładczej pozycji, ale niezanikającej ostatecznie. Bardziej wstrzemięźliwi odmawiają odpowiedzi na pytanie o przyszłość awangardy⁶⁹.

Nieco inaczej stawia sprawę Grzegorz Działowski. Awangarda, jak mówi polski estetyk, zawsze zmuszała nas do spoglądania na sztukę z zewnątrz

i szukania zmieniających się wciąż powiązań sztuki z szerszym kontekstem kulturowym, politycznym i ekonomicznym, a każdy ogląd trzymający się wewnętrzznego punktu widzenia sztuki skazany był na konserwatyzm, na obronę tego, co sztuka już osiągnęła. W każdym razie byłoby czymś dziwnym i niezrozumiałym, gdyby w dzisiejszym świecie przeżywającym ewolucyjne zmiany nie pojawiła się nowa awangarda⁷⁰.

Innymi słowy, jeśli zrezygnujemy z myślenia w kategoriach awangardy, będziemy skazani na narrację o sztuce po końcu sztuki, celebrującej własne zanikanie, a więc na narrację mniej produktywną niż ta, jaką proponuje, wydawać by się mogło, nieaktualna „wielka narracja awangardowa”. Awangarda to tutaj szansa na spojrzenie z ukosa, szansa autodystansu i autokorekty.

⁶⁹ Między innymi Piotr Piotrowski, który jednak zawiesza odpowiedź na to pytanie, wzbraniając się przed przyznaniem racji wyznawcom filozofii kryzysu awangardy. Zob. tegoż, *Kryzys awangardy czy kryzys sztuki?*, [w:] *Kryzysy w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, PWN, Warszawa 1988.

⁷⁰ G. Działowski, *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Galeria Miejska „Arsenal”, Poznań 2009, s. 16.





„Co – to jest poezja”.

Andrzeja Sosnowskiego lekcja awangardy

„Jak chcecie robić sztukę, to nie róbcie sztuki” – te słowa Zdzisława Sosnowskiego towarzyszyły wystawie *Trudna awangarda* w poznańskiej Gallerii Miejskiej Arsenał. Andrzej Sosnowski mógłby powiedzieć inaczej: „Jak chcecie robić sztukę, to ją róbcie – bez znaczenia”. Pierwszy wpisuje się w neoawangardową ideologię zniesienia sztuki w praktyce życiowej, drugi proponowałby myślenie paradoksalne, w którym awangarda pomaga w refleksji nad współczesną sztuką, nic jednak nie rozstrzyga, niczego nie narzuca, do niczego nie zobowiązuje. W jakimś sensie dlatego, że stała się historią – a historii można tylko nauczać, nie mając pewności, że pomoże ona zrozumieć cokolwiek, co aktualne. Andrzej Sosnowski udziela jednak lekcji awangardy, lekcji *sensu stricto* i *sensu largo*. W komentarzach i wierszach.

Lekcja awangardy

Wykładana przez Sosnowskiego w *Starych śpiewkach* teoria poezji – w sposób możliwie najbardziej przystępny, co uzasadnia propedeutyczny cel wykładów – jest właśnie teorią wiersza (w szerokim tego słowa znaczeniu) awangardowego. Poziom oczywistości tych założeń oddawać ma już tytuł. Co zatem uzasadnia podjęcie się tego niewdzięcznego i nieekonomicznego („stare śpiewki” to wszak męczące powtórzenie) zadania? Pewnie to, że mimo ich problematyczności właśnie w ideach awangardowych znajduje Sosnowski coś, czego nie znajduje gdzie indziej.



Zacznijmy od tego, że przypatrując się wierszowi z różnych perspektyw i w odniesieniu do różnych życiowych stanów, Sosnowski dowartościowuje jego materialność, cielesność, odciążając go równocześnie ze wszystkich tradycyjnych funkcji (metafizycznych)¹. Odwołuje się więc – nie po raz pierwszy – do Williamsowskiej koncepcji wiersza jako maszyny ze słów czy (niebezpośrednio) do wiersza-przedmiotu MacLeisha, który ma być, a nie znaczyć², a tym samym wszystkie życiowe zobowiązania (etyczne, epistemologiczne, a nawet estetyczne) oddelegowuje poza obszar poezji. Awangardowy wiersz zasadę *mimesis* zastępuje zasadą intensywności (przyjemności, doznaniowości – słysząc tu echa Kierkegaarda, Freuda, a także Derridy, Deleuze’a i Guattariego³) – ma być wydarzeniem, szokiem, „czymś, czego jeszcze nie było”⁴. Niezupełnie jednak „nie było”, awangardowej nowości nie należy wszak traktować jako wartości bezwzględnej:

W ten sposób zaczyna się (...) tak zwana awangarda: ona się wywodzi z romantycznego ducha rewolucyjnego, lucyferycznego, tytanicznego, prometejskiego, mesmerycznego, magnetycznego, libertyńskiego, mniej lub bardziej skrycie sadycznego i mocno melancholijnego – ta głęboka melancholia to jest spadek po baroku⁵.

Sosnowski zwraca się w kierunku teorii awangardy uwzględniających estetykę alegorii. Spotkanie tych dwóch kategorii służy tu, jak się wydaje, wzmocnieniu tezy o zasadniczo pozasemantycznym modusie współczesnej poezji – albo poezji w ogóle. Początkowo jednak niewiele na to wskazuje. Jak już powiedziałam, awangarda nie zostaje tu postawiona w świetle estetycznego zerwania – wręcz przeciwnie, jest formacją podejmującą – nieraz bardzo oddalone w czasie – tropy tradycji. Wcieleniem najodleglejszej z nich, bo barokowej, jest Walter Benjamin. Do jego koncepcji (według

¹ Pisano o tym wielokrotnie, materialność wiersza Sosnowskiego, obok jego językowej hipertrofii i panironiczności, stanowią dzisiaj *consensus omnium*.

² Zob. A. Sosnowski, *Wiersz i taniec*, [w:] tegoż, *Stare śpiewki*, Biuro Literackie, Wrocław 2013, s. 10.

³ Freud jest tu oczywisty, jeśli chodzi o Kierkegaarda, myślę o fragmencie *Albo-albo* poświęconym *Don Giovanniemu* Mozarta (do którego będę dalej nawiązywać). W przypadku Derridy mam na uwadze jego wersję „przyjemności tekstu” wynikającą z niemotywowanych gier językowych, w przypadku Deleuze’a i Guattariego – odwołującą się do Spinozy koncepcję afektu (zob. np. G. Deleuze, F. Guattari, *Percept, afekt i pojęcie*, tłum. P. Pieniążek, „Sztuka i Filozofia” 1999, nr 17).

⁴ A. Sosnowski, *Wiersz i seks*, [w:] tegoż, *Stare śpiewki*, dz. cyt., s. 26.

⁵ Tamże.



autora *Pasaży* przylegającej również do współczesnego mu stanu kultury⁶) odwołuje się najbardziej znana teoria awangardy – autorstwa Petera Bürgera. Nie bez znaczenia byłoby tu również, jak sądzę, Benajmin Buchloh czy Paul de Man. Najpierw Bürger:

To, co Benjamin nazywa tu melancholią, to skupienie się na czymś pojedyńczym. Skupienie to musi być niezadowolające, ponieważ nie odpowiadają mu żadne pojęcia ogólne, które wiązałyby się z kształtowaniem rzeczywistości. (...) W Benjaminowskim pojęciu awangardy dopatrzmy się postawy duchowej awangardzisty, który nie potrafi już wyjaśnić – podobnie jak przed nim przedstawiciel estetyzmu – dlaczego stracił funkcję społeczną. Surrealistyczne pojęcie *ennui* (przetłumaczone niedostatecznie jako „nuda”) mogłoby wspierać taką wykładnię⁷.

Wskazując na różnice pomiędzy alegorią okresu baroku a alegorią awangardową, Bürger przestrzega przed dokonywaniem łatwych utożsamień, równocześnie jednak twierdzi, że najważniejsze aspekty awangardowości: problematyzacja instytucji sztuki i struktura dzieła awangardowego jako dzieła nieorganicznego, pozwalają się uzgodnić z koncepcją Benjamina. Alegoryczna okazuje się przede wszystkim owa struktura: dzieło nieorganiczne oparte jest na montażu fragmentów, które twórca zaopatruje w nowy sens, naddany w stosunku do sensu jego składowych⁸. W swojej koncepcji awangardy Bürger każe dowartościowywać pojęcia pojedynczości i *ennui*, które znajdują oparcie w Benjaminowskiej alegorii, nie najłatwiej uzgadniają się jednak z perspektywą zaangażowania⁹. Broniąc tezy o awangardowym zniesieniu autonomii sztuki w praktyce życiowej, Bürger podtrzymuje co prawda przeświadczenie o zasadniczo afirmatywnej

⁶ Zob. W. Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, tłum. A. Kopacki, posłowie A. Lipszyc, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2013, s. 45–49.

⁷ P. Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, red. nauk. K. Wilkoszewska, TAIWPN Universitas, Kraków 2006, s. 90–91.

⁸ Zob. tamże, s. 88.

⁹ Awangardowego zaangażowania, wydawałoby się, trudnego do obronienia w kontekście wyłożonych wyżej przyczyn utraty społecznego poręczenia artysty, niemiecki teoretyk dowodzi na tym samym polu, na którym rozwija swoją „podwójną” teorię awangardy (jako ataku na instytucję sztuki i nową koncepcję dzieła). Zaangażowanie nie stanowi więc po prostu cechy wewnętrznej dzieła (na przykład jego tematu), ale jest współokreślane przez instytucję sztuki, która wpływa na społeczno-polityczne oddziaływanie artystycznego artefaktu (kategoria dzieła jest już w tych okolicznościach anachroniczna) – na przykład wzmacnia je lub neutralizuje. Jeśli natomiast chodzi o „zaangażowaniową” strukturę „dzieła”, jej rękojmnią nie jest już żadna całość – tworzą ją uniezależnione od niej fragmenty. Zob. tamże, s. 116.



wobec świata zewnętrznego strategii awangardy¹⁰, jakkolwiek wydaje się, że alegoryczność w istocie nie wspomaga tej koncepcji.

Interesująca z perspektywy rozważań Sosnowskiego wydaje się również koncepcja Benjamina Buchloha, który, podobnie jak Bürger, analizuje przede wszystkim montażowe dyspozycje awangardowej alegorii, zwraca jednak uwagę na jej zawłaszczeniowy charakter – wpływający między innymi na separowanie znaku i znaczenia. Przywoływani przez Buchloha artyści neoawangardowi dewaloryzują znaczenia zawłaszczanych obiektów, odbierając im pierwotną estetyczność¹¹, podobnie jak reprodukcja likwiduje aurę dzieła sztuki¹².

Sosnowski nie podąża najbardziej oczywistą ścieżką w badaniach nad archeologią awangardy, jakkolwiek trudno powiedzieć, że jest to ścieżka zupełnie dziewicza. Wszystkie podjęte przez niego tropy już się w literaturze pojawiły, często jednak na marginesach innych rozważań. Zamiast wskazywać, jak większość znawców awangardy, na dwa skonfliktowane – lub dialektycznie zapętlone – porządki: autonomii i zaangażowania, autor *Życia na Korei* mówi o lucyferyczno-tytanicznym romantyzmie i alegorycznym baroku, czyli o podwójnym obliczu awangardy, które stanowić mają jego zdaniem siłą i melancholia. Romantyczna korekta teorii barokowej alegorii, którą proponuje Sosnowski, lepiej, jak sądzę, wyjaśnia awangardowe rozpięcie między autonomią a zaangażowaniem niż ekwilibrystyka Bürgera, mająca na celu alegoryczne pojednanie tych strategii.

Jako że trop barokowy, podsunięty przez często dyskutowaną teorię Bürgera, jest w tym zestawieniu dosyć oczywisty, bardziej interesujący wydaje się romantyzm. Nie bez znaczenia byłyby tu chyba analizy twórczości romantycznej i postromantycznej, których autorem jest Paul de Man: poezji Hölderlina, Wordswortha, Yeatsa czy Baudelaire'a. Zdaniem Adorna Hölderlin jako pierwszy podważa w poezji kategorię sensu. Można

¹⁰ Dodając wszakże za chwilę, że „afirmacja ta okazuje się jednak ułomna, gdyż jest wyrazem strachu zarówno przed przemożną techniką, jak i organizacją społeczną, która ekstremalnie ogranicza możliwości działania jednostki”. Tamże, s. 91–92.

¹¹ Zob. B. Buchloh, *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, „Artforum” 21, nr 1 (September 1982), s. 43–56. Zob. na ten temat F. Lipiński, *Anatomia zawłaszczenia. Postmodernizm, procedury alegoryczne i mit*, „Tekstualia” 2017, nr 2(49), s. 32–33.

¹² Chodzi oczywiście o słynną tezę Benjamina zawartą w eseju *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* ([w:] tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, tłum. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996), podawaną zresztą dzisiaj w wątpliwość. O odrodzonej aurze, dzięki której dzieło staje się rynkowo atrakcyjnym produktem, pisze Diedrich Diederichsen. Zob. tegoż, *Wartość (dodatkowa) sztuki*, tłum. M. Ratajczak, [w:] *Robotnicy opuszczają miejsca pracy*, red. J. Sokołowska, Muzeum Sztuki, Łódź 2010.



by powiedzieć, że dzieje się tak dzięki właściwemu jego twórczości trybowi alegorycznemu: zestawianiu obcych sobie brzmień i znaczeń, a więc rozchodzeniu się znaku i znaczenia¹³. De Man zwraca jednak uwagę na inną kwestię: późny Hölderlin jest dla niego emblematycznym przykładem podstawowej dla interpretacji romantyzmu czasowej relacji między aktem a jego interpretacją¹⁴. U Hölderlina „moment tytaniczny”, związany z wrzuceniem człowieka w śmierć, spotyka się z momentem refleksyjnym, następującym po nim zwróceniem się ku sobie, wewnętrzną zgodą na śmiertelność. Składają się one na podwójny aspekt aktu poetyckiego, w którym „świadomość przekształca ów nadmiar w język”¹⁵. De Man „alegorie czytania” wydobywają przeszłościowe aspekty języka. Teoria interpretacji jako od-czytania opiera się na różnicy między konstatywnym a performatywnym aspektem języka (tekst robi zawsze coś innego, niż mówi), interpretacja jako alegoria obejmuje zatem wszystkie odczytania, zawsze będące wynikiem podstawień i uchyleń, problematycznych relacji znaku i znaczenia¹⁶. Tę pułapkę znaczenia znamionują również terminy historycznoliterackie, takie jak klasycyzm, barok czy romantyzm, które zawsze są, jak pisze de Man, znakiem „oporu i nostalgii”¹⁷.

Tak rozumiana alegoria jest oczywiście dużo pojemniejsza od tej Benjaminowsko-Bürgerowskiej i jako taka – spostmodernizowana – łatwiej adaptowalna do koncepcji Sosnowskiego. Moment tytaniczny znajduje tu rewers w śmierci, terażniejszość w przeszłości, aktywność w refleksji, a rozumienie – w nierozumieniu. Przywoływane przez Sosnowskiego, z jednej strony, tytanicizm, lucyferyzm, prometeizm, sadytarność, z drugiej melancholia to kategorie głęboko uwikłane w czas i w siebie nawzajem, czyli będące znakiem „oporu i nostalgii” modalności języka, poezji, awangardy wreszcie. Bieguny melancholiczny i sataniczny są tu współlistotne¹⁸.

¹³ Zob. Th.W. Adorno, *Noten zur Literatur III*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1965, s. 192; zob. też L. Sziborsky, *Teoria estetyczna Adorna – teorią awangardy?*, „Sztuka i Filozofia” 1994, nr 8, s. 33.

¹⁴ M.B. Fedewicz, *Paul de Man o literaturze romantycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 1, s. 115–116.

¹⁵ P. de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York 1984, s. 63. Cyt. za: M.B. Fedewicz, *Paul de Man*, dz. cyt., s. 118.

¹⁶ Zob. M.B. Fedewicz, *Paul de Man*, dz. cyt., s. 140–141.

¹⁷ P. de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, dz. cyt., s. 262; zob. też M.B. Fedewicz, *Paul de Man*, dz. cyt., s. 141.

¹⁸ Jak w twórczości Baudelaire’a – jeśli sądzić po częstotliwości nawiązań, jednego z ulubionych autorów Sosnowskiego – gdzie materia i duch, rzeczywistość i wyobraźnia (spleen i Ideal), immoralizm i współczucie wzajem się umożliwiają i uniemożliwiają jednocześnie. To on będzie



Intensywność

Lucyferyczno-sadyczne podłoże ruchów awangardowych sugeruje zależności etyczne i metafizyczne w ich cielesnej, perwersyjnej, transgresyjnej odsłonie. Awangardowa „siła” byłaby tu z jednej strony produktem przyjemnościowych, hedonicznych afektów, z drugiej – zaprzeczanych impulsów etycznych, przy czym ich również nie należy traktować rozłącznie. To, jak są one w siebie wrosnięte i jak mimo wszystko łączą się z melancholicznym uzależnieniem od niespełnienia, porażeniem woli – między innymi w twórczości Baudelaire’a, de Sade’a czy Blake’a – pokazuje Georges Bataille¹⁹. „Analitycy zła” – począwszy od św. Augustyna, na Bataille’u i Benjaminie skończywszy – wiążą je z szaleństwem wiedzy i niedowładem woli. Benjamin, powołując się na Juliusa Leopolda Kleina, nazywa Lucyfera „figurą prealegoryczną”²⁰. Uwodzi on i zwodzi dostępem do wiedzy: obietnicami wolności, samodzielności i nieskończoności, samo zaś szaleństwo wiedzy postępuje według zasady alegorii – wszystko, na co natknie się alegoryk, zamieniając w rzecz znaczącą²¹.

Sosnowski, jak powiedziałby Bataille, pomaga nam stwierdzić, że nie o zło tu idzie. Po zacytowaniu Baudelaire’a: „Jedyną i najwyższą rozkoszą miłości jest pewność czynienia zła”, wstawia komentarz: „Ha, ha. Tyle Baudelaire”²². Ostatecznie – mówi Bataille o Baudelaire’ze – nie jest ważne, czy chodzi w jego przypadku o zło, istotniejsza okazuje się bowiem „ruina woli”, a tę powoduje fascynacja, bo „przeciwieństwem woli jest fascynacja”²³.

bohaterem *Domu ran*, który to tom w kontekście awangardowego zaangażowania postaram się omówić w ostatniej części tego rozdziału.

¹⁹ Zob. G. Bataille, *Literatura a zło. Emily Brontë–Baudelaire–Michelet–Blake–Sade–Proust–Kafka–Genet*, tłum. M. Wodzyńska-Walicka, przedm. Z. Bienkowski, Oficyna Literacka, Kraków 1992. Bataille pisze zresztą o aktualności myślenia o złu w kontekście sztuki mu współczesnej, a więc awangard. Najbardziej wyczulony na tę tematykę jest jego zdaniem surrealizm. Zob. tamże, s. 17.

²⁰ Zob. W. Benjamin, *Źródło dramatu żalobnego w Niemczech*, dz. cyt., s. 308.

²¹ Zob. tamże, s. 311.

²² A. Sosnowski, *Stare śpiewki*, dz. cyt., s. 27. U Baudelaire’a jest trochę więcej: językowa rama, której nie ma u Sosnowskiego, nadaje temu fragmentowi styl podniosłe biblijny: „Ja zaś powiadam: jedyną i najwyższą rozkoszą miłości jest pewność czynienia zła. – Albowiem mężczyzna i kobieta wiedzą od chwili narodzin, że zło zawiera w sobie wszelkie rozkosze”. Ch. Baudelaire, *Race*, [w:] tegoż, *Sztuczne raje*, wstęp i tłumaczenie R. Engelking, komentarz i przypisy C. Pichois, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2009, s. 344.

²³ G. Bataille, *Baudelaire*, [w:] tegoż, *Literatura a zło*, dz. cyt., s. 52.



Sosnowski wybiera inną kategorię: intensywność. Po stwierdzeniu, że awangardowa melancholia jest spadkiem po baroku, autor *Sezonu na Helu* dopowiada: „Nieważne; rzecz w tym, że intensywność to niemal synonim siły (...)”²⁴. Ale ten „niemal synonim” jest raczej siłą podmywaną przez bezsilę, stanem „zamiast” siły – fascynacją będącą „ruiną woli”. A może czymś „całkiem innym” od woli.

Nie bez znaczenia wydaje się fakt, że tego słowa w odniesieniu do Mozartowskiego *Don Giovanniego* używa Kierkegaard, zaś sam Don Giovanni pojawia się osobiście w *Starych śpiewkach*.

O bohaterze opery Mozarta pisze Kierkegaard jako o uwodzicielu ekstensywnym, dla którego pożądanie jest przeznaczeniem, podczas gdy w innych (niemozartowskich) ujęciach jest on tylko intensywny – pożądanie jest tu kwestią wyboru, a metody – kwestią refleksji, podstępów, chytryści²⁵. Erotyka, jaką uosabia Mozartowski Don Juan, to uwodzenie²⁶, ale takie, którego obiektem jest „wszystko”. Don Juan nie pożądał kobiet, tylko kobiecości; uwiedzione nie są ofiarami, bo nie o nie chodziło – uwodzenie jako zasada lokuje się więc poza etyką. Tak rozumiana ekstensywność-erotyczność łączy zmysłowość z psychicznością, tworząc zasadę, której sam bohater nie podlega – jak Eros nigdy nie bywa zakochany. Píše dalej Kierkegaard: „Nie umiem osobiowości tego stosunku lepiej określić jak w ten sposób, że jest ona odwrotnością stosunku reprezentacji”²⁷. Innymi słowy: w tym, co reprezentujące, jest to, co reprezentowane, podczas gdy ktoś, kto wciela zasadę erotyzmu, sam jej nie podlega. Zasadę ekstensywności-zmysłowości w pełni wciela jedynie muzyka (i będący jej głosem bohater, dlatego obydwójce są demonicznymi!), język zaś – w którym dokonuje się reprezentacja – może być co najwyżej intensywny, jako taki wyprowadza zmysłowość na zewnątrz i ją likwiduje²⁸.

²⁴ A. Sosnowski, *Stare śpiewki*, dz. cyt., s. 27.

²⁵ Zob. S. Kierkegaard, *Stadia erotyki bezpośredniej*, [w:] tegoż, *Albo-albo*, t. 1, tłum. i wstęp J. Iwaszkiewicz, PWN, Warszawa 1976, s. 121–122.

²⁶ Zob. tamże, s. 104–107. Do zaczerpniętego z *Don Giovanniego* Mozarta i *Stadiów erotyki bezpośredniej* Kierkegaarda motywu uwodzenia w swojej recenzji *Domu ran* nawiązuje też Joanna Orska. Dla Orskiej uwodzenie jest tu formułą kontaktu autora z czytelnikiem: „Staje przed nami więc poezja, która zapowiada, że wymknie się każdej interpretacji. Musi się też tak stać, dopóki interpretacje to uogólnienia, których sensy składają się na kojącą całość”. J. Orska, *Maszyny Sosnowskiego*, <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/maszyny-sosnowskiego-2/> (dostęp: 10.07.2018).

²⁷ Tamże, s. 68.

²⁸ „W medium języka zaś to, co zmysłowe, zostaje sprowadzone do roli środka i jest stale negowane”. Tamże, s. 73.



W tym momencie wracamy do de Mana – splot siły i melancholii, demoniczności i etyczności, zasada intensywności i Don Giovanni mają w wywodzie Sosnowskiego pozwolić zrekonstruować obowiązujące w poezji reguły komunikacji, najogólniej rzecz ujmując – pokrewne tym, na które wskazuje autor *Alegorii czytania*.

Kondycja bohatera Mozarta – uwodzenie – idealnie oddaje kondycję wiersza (raczej wiersza w ogóle niż wiersza awangardowego), który tylko obiecuje:

Obiecuje oczywiście poezję, czymkolwiek ona jest; może w ten sposób obiecywać wzruszenie czy tak zwaną przyjemność estetyczną, estetyczne przeżycie. Ale jakby tego było mało, on obiecuje znaczenie, rzeczywiste znaczenie, jak gdyby nigdy nic; zwyczajowo obiecuje jakiś komunikat, sens, odkrycie, poznanie, naukę, porozumienie, rozmowę czy bliską więź z czytelnikiem, ba, może obiecać uniwersalne przesłanie – i to nawet w trybie „serio”, nawet w trybie „na stałe”²⁹.

Co zatem obiecują Don Giovanni i wiersz? Nie tylko „galwaniczne przeżycie”, ale po prostu „życie, przyszłość, czas”³⁰. Don Giovanni jest przez rzeczywistość (a więc wszystko, co nie jest muzyką, czyli nim) osaczony; powinien uciec, zniknąć, ale kłopot w tym, że jego działania mają „sens” tylko w odniesieniu do rzeczywistości, którą sobie podporządkowuje, zwodząc i uwodząc – a raczej która istnieje po to, by ją zwodzić i uwodzić³¹. Podobnie konieczny, chociaż przecież oparty na złudzeniu, jest związek wiersza i rzeczywistości. Podobne są też sposoby jego działania-uwodzenia jako formy podtrzymywania życia (nie tylko wiersza). Wydawać by się mogło, że gra toczy się o wielką stawkę: o wszystko, o życie, a właściwie o zniesienie sztuki w życiu, a więc że jesteśmy na obszarze kontrolowanym przez awangardę. Zastanawiać może jednak, że wszystkie obietnice wiersza pochodzą z czasu „estetycznego”, a więc z czasu obowiązywania estetyki w jej klasycznym okresie. Początek wykładu obiecywał analizę „dzieła awangardowego”, dla którego przeżycie estetyczne, rzeczywiste znaczenie, poznanie, porozumienie, uniwersalne przesłanie to kategorie odrzucone, tymczasem wiersz będący obiektem wykładu Sosnowskiego nie obiecuje niczego innego. Tyle że wie, iż nie może – i nie chce – dotrzymać obietnic

²⁹ A. Sosnowski, *Wiersz i seks*, dz. cyt., s. 28–29.

³⁰ Tamże, s. 28.

³¹ Jak pisze Kierkegaard, w operze Mozarta wszystkie postaci zorientowane są na Don Juana, i to zorientowane erotycznie. Wyjątek stanowi tylko Komandor. Zob. S. Kierkegaard, *Stadia erotyki bezpośredniej*, dz. cyt., s. 141–142.



(jak Don Giovanni). Ale tę świadomość miał już wiersz nowoczesny – na tym między innymi opierało się przekonanie o jego autonomii – tymczasem awangardowy, przeciwnie, wierzy w swoją moc sprawczą, swoją estetyczną sztucznością ingeruje w sztuczność społecznej rzeczywistości – i nią jest. Wiersz z wykładu Sosnowskiego działa retorycznie i jako taki jest potencjalnie omnipotentny, wiersz awangardowy omnipotentny nie jest, ale działa – mimo pewnej nieokreśloności i niebezpośredniości³² tegoż działania. Użyte przez Sosnowskiego w tym samym wykładzie pojęcie performatywności (tej spod znaku Austina) tylko potwierdza nieefektywność działania wiersza, to „performatywność retoryczna”: „akcje poetyckiego słowa” mogą być jedynie, jak mówi Sosnowski, „udane albo nieudane, co też można sobie metaforycznie interpretować w wymiarze erotycznym”³³ – czyli uwodzą, obiecują bardziej lub mniej przekonująco:

poeci rzeczywiście przede wszystkim ustanawiają i być może tylko ustanawiają – narzucają prawdopodobne języki, które mają działać na mocny sposób czegoś, co mogłoby zwodzić i uwodzić swoim podobieństwem do prawdy lub czegośkolwiek innego, czemu skłonni bylibyśmy ulec³⁴.

Przypomnijmy de Mana: wiersz (i Don Giovanni) robi zawsze coś innego, niż mówi, a jego od-czytywanie to zgoda na uczestnictwo w grze zmyśleń i uchyśleń.

Cały wywód o retorycznym modusie działania wiersza to, jak się wydaje, jakaś próba uchwycenia jego istoty – esencjalistyczna, choć broniąca pozycji antyesencjalistycznych, autonomizująca wiersz i jako taka, mimo że sugeruje niezależność od ideologicznych zobowiązań – ideologiczna. Przywraca ona wiersz „instytucji poezji”, wyniesionej ponad praktykę życiową. Powtórna instytucjonalizacja – według zaproponowanej tu logiki – wydaje się mniejszym złem niż naiwna wiara w wiersz, który nie tylko bezpośrednio

³² Zob. P. Bürger, *Teoria awangardy*, dz. cyt., s. 71. Chodzi o paradoksalny status „dzieła” awangardowego, które ani nie może godzić się ze statusem autonomii, ani zupełnie z niego zrezygnować i działać „bezpośrednio”; sztuka musi zachować pewne minimum autonomii, dystansu do praktyki życiowej, z którą – chociażby po to, żeby zachować potencję krytyczną – nie może się stopić. Takiego argumentu użył, broniąc autonomii – chociaż wcześniej sugerował potrzebę jej zniesienia – również Marcuse. Zob. H. Marcuse, *Versuch über die Befreiung und Gesellschaft I*, Suhrkamp, Frankfurt 1965, s. 56–101; H. Marcuse, *Kontrowersja i rewolta*, tłum. K. Biskupski, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. 1, wybór i wstęp S. Morawski, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 261–289.

³³ A. Sosnowski, *Wiersz i seks*, dz. cyt., s. 30.

³⁴ Tamże, s. 29.



komunikuje się z życiem, ale wręcz niesie możliwość zmiany porządku społecznego, a więc w wiersz awangardowy. Nie chodzi tu o formułowane przez Marcusego (a potem wielokrotnie powtarzane) zarzuty przeciwskuteczności awangardowych praktyk zaangażowaniowych³⁵ ani o powrót estetyzacji związany z inflacją idei awangardowych w sztuce neoawangardowej, do czego przekonuje Bürger, ale raczej o ponowoczesną realizację idei autonomii.

„Co – to jest poezja”

O tym, że poezja nie dotrzymuje, nigdy nie dotrzymywała i nie będzie dotrzymywać „życiowych” obietnic, ma nas przekonać przywołany przez Sosnowskiego „ładny wiersz” – *Czym jest poezja* Johna Ashbery’ego. Oto on – w tłumaczeniu Bohdana Zadury:

Średniowiecznym miastem z fryzem
Skautów z Nagoi? Tym śniegiem,

Co spadł wtedy właśnie, gdyśmy tego chcieli?
Pięknymi obrazami? Próbą uniknięcia

Pojęć, jak w tym wierszu? A jednak wracamy
Do nich jak do żony, porzucając

Kochankę, której pragniemy. Teraz będą
Musieli w to uwierzyć,

Tak jak my wierzymy. W szkole
Wyczesano calutką myśl:

Jak pole było to, co pozostało.
Zamknij oczy, wyczujesz to na mile wokół.

Teraz je otwórz na wąską i pionową ścieżkę.
Mogłaby dać nam – co? – trochę kwiatów zaraz?

Tekst Ashbery’ego dobrany jest bardzo celnie – dowodzi zasadniczo estetycznej orientacji wiersza i nieefektywności innych względem niego

³⁵ Zob. przypis 32.



roszczeń. Wiemy, że myślenie Sosnowskiego o kwestiach poezji koresponduje z tym, co sądzi na jej temat Ashbery. A są to poglądy mieszczące się w szerokich ramach ponowoczesności, a właściwie w jej poststrukturalistycznie i postawangardowo zorientowanym nurcie.

Wróćmy zatem do Paula de Mana.

W tekście *Liryka i nowoczesność* pokazuje on, jakich uproszczeń dopuścił się Hugo Friedrich w *Strukturze nowoczesnej liryki*, zasadnicze cechy tej liryki sprowadzając do zaniku funkcji przedstawieniowej i podmiotowości w wierszu. Efekty przedstawieniowe i podmiotowe – mówi de Man – są obecne w literaturze niezależnie od tego, jak bardzo wydaje się ona daleka od rzeczywistości. „Poezja nie rezygnuje tak łatwo i tak tanim kosztem ze swej mimetycznej funkcji, ze swej zależności od fikcji ja”³⁶ (belgijski literaturoznawca demonstruje to na wierszach Mallarmégo, a gdzie indziej – na tekstach Rilkego³⁷). Inna rzecz – i tu de Man spotyka się w jakimś sensie z Bürgerem, a przede wszystkim z Ashberym i Sosnowskim) – że za efekt odrealnienia odpowiedzialna jest po Benjaminowsku rozumiana alegoria, będąca *beauté unutile* – jak określił to Jaus – a więc odprzedmiotawiającym wiersz brakiem odniesienia do zewnętrznej rzeczywistości³⁸. Według Bürgera awangardowa alegoryczność jako zasada nieorganicznego dzieła sztuki nie polega na jego odrealnieniu, a jedynie na fragmentaryzacji, przylegającej do sfragmentaryzowanego obrazu rzeczywistości, według de Mana zaś alegoryzacja (jako *beauté unutile*) jest jedną z dwóch – nazwijmy to w ten sposób – dyspozycji wiersza, składających się na jego nieuchronną ambiwalencję. Drugą stanowi odwrotność alegorii: przedstawieniowość, ponieważ to język (w ogóle) „jest przedstawieniowy i nieprzedstawieniowy zarazem”³⁹. Bürgerowi chodzi jednak zasadniczo o obronienie relacji nieorganicznego dzieła sztuki ze światem, de Manowi, Ashbery’emu i Sosnowskiemu – o paradoksalny status wiersza, który mimo że porzucił *modus* referencyjny, nie może pozbyć się przedstawienia. Stąd zagadka wiersza. Tak pisze o niej de Man: „Kwestia nowoczesności odsłania paradoksalną

³⁶ P. de Man, *Liryka i nowoczesność*, tłum. A. Przybylski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11, s. 164.

³⁷ Zob. P. de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, tłum. A. Przybylski, TAIWPN Universitas, Kraków 2004, s. 66–67.

³⁸ Zob. P. de Man, *Liryka i nowoczesność*, dz. cyt., s. 155.

³⁹ Tamże, s. 168. O tym, jak retoryczność, tropologiczność języka wpływa na jego semantyczne, semiologiczne i performatywne pola, traktuje również de Manowska *Epistemologia metafory*. Zob. P. de Man, *Epistemologia metafory*, [w:] tegoż, *Ideologia estetyczna*, tłum. A. Przybylski, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000.



naturę struktury, która zamienia poezję liryczną w zagadkę, która nigdy nie przestaje domagać się odpowiedzi na swą własną zagadkowość”⁴⁰. Ashbery daje zagadkę w postaci wiersza *What Is Poetry*, a Sosnowski pozornie próbuje ją rozwiązać, badając przedstawieniowe tropy wiersza. Kończy jednak na zaimku „co” – będącym podwójną zagadką, ponieważ to „co”, które nie pyta, jest powtórzonym „co” Ashbery’ego, które niczego nie wyjaśnia: „Ze względu na ten emfatyczny powrót słowa «what» – «co» – w ostatnim wersie, jedna z odpowiedzi na tytułowe pytanie/nie-pytanie mogłaby brzmieć: Co – to jest poezja”⁴¹.

Podobnie jak de Man, Andrzej Sosnowski zaczyna od problemu wiersza nowoczesnego, a konkretniej: awangardowego, pozorując proces rozwiązywania jego zagadki – i sugerując, że jej istota polega na cielesności, a nawet seksualności poezji – a kończy na tajemnicy Wiersza – wiersza jako takiego. Tajemnica ta, zgodnie z rozpoznaniem de Mana, polega na nieprzedstawieniowej przedstawieniowości (lub przedstawieniowej nieprzedstawieniowości). Innymi słowy, mimo że wiersz wykorzystuje (jak powiedziałby de Man) zarówno tropy, jak znaki, jest zasadniczo negatywną diagnozą możliwości przedstawienia, poznania i porozumienia (zawsze mówi co innego, niż robi).

Do tego myślenia należy wprowadzić pewne korekty – chociażby taką, że na ambiwalencję, którą de Man traktuje jako istotę wierszowości, wskazywali dopiero postmoderniści, a jeśli sami piszą z tą świadomością – i na ten temat – wiersze, nie posiadają one takiego samego statusu (nie)przedstawieniowości jak wcielająca tę zasadę poezja Mallarmégo czy Rimbauda (nie mówiąc o wcześniejszych autorach). Pisząc wiersze meta(nie)przedstawieniowe, lokują się oni gdzie indziej. Pytanie jednak, czy w awangardzie.

Jeśli potraktujemy awangardę ahistorycznie – a ku takiemu jej rozumieniu skłania się chyba Sosnowski, podobnie zresztą jak Ashbery – jako awangardowych będziemy mogli traktować wszystkich poetów stawiających opór obowiązującym w ich czasach konwencjom odbioru. Ograniczamy w ten sposób awangardę do idei *novatio*, dowartościowującej jedynie eksperyment formalny, ale bronimy „jakieś” – niepełnej, częściowej – awangardowości poezji między innymi Johna Ashbery’ego i Andrzeja Sosnowskiego. Tak zresztą – jako eksperymentowanie z formą – chcą ją rozumieć wszyscy zwolennicy tak zwanej postmodernistycznej

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ A. Sosnowski, *Wiersz i seks*, dz. cyt., s. 34.



awangardy, z Lyotardem na czele (obok zwolenników tej tezy znajdziemy jednak takich, którzy uważają, że awangarda wyczerpała swoje możliwości i odnoszenie tego pojęcia do dzisiejszej sztuki stanowi nadużycie⁴²). Według autora *Kondycji ponowoczesnej* awangardysta zajmuje się przede wszystkim – patrz Ashbery i Sosnowski – problemami autotematycznymi: „Awangardowy artysta przede wszystkim staje z całą odpowiedzialnością wobec problemu będącego konsekwencją aktywności, której się oddaje: «Czym jest malarstwo»”⁴³. Znowu wypada zgłosić zastrzeżenie: jest to wszak pytanie stawiane artyście modernistycznemu, zamykające go, jak powiedziałby Bürger, w murach estetyzmu. Gdzie indziej Lyotard mówi o zasadzie estetycznego eksperymentu jako podstawowej zasadzie twórczości awangardowej i postawangardowej⁴⁴. Andrzej Sosnowski „pytanie płynące ze strony sztuki” rozumie chyba podobnie jak Ashbery, jako pytanie o możliwości, warunki, sposoby jej istnienia.

Inne zakończenie?

O *Domu ran*⁴⁵ pisano, że do głosu dochodzą w nim inne niż słyszalne dotychczas w poezji Sosnowskiego tony, że aktualność tego tomu, momentami bliska publicystyczności – ślady konkretnych wydarzeń, ostre diagnozy stawiane współczesności – przełamuje obowiązujące tu dotychczas prawa⁴⁶. Gdyby tak było, należałoby chyba uznać, że autor *Życia na Korei* zmienił swój sposób myślenia o poezji, że przepracował problem zaangażowania,

⁴² Piszę o tym w rozdziale *Fikcja awangardy?*, będącym nieco zmienioną wersją tekstu opublikowanego w „Tekstach Drugich” („Teksty Drugie” 2015, nr 6, s. 47–69).

⁴³ „An avant-garde painter feels first of all responsible to the demand coming from his activity itself, i.e. ‘What is painting?’” J.-F. Lyotard, *Representation, Presentation, Unpresentable*, <https://books.google.pl/books?id=9i5VB0ejI58C&pg=PA126&dq=An+avant-garde+painter+feels+first+of+all+responsible+to+the+demand+coming+from+his+activity+itself,+i.e.+%E2%80%98What+is+painting%E2%80%99&hl=pl&sa=X&ved=0ahUKEwj1-8Pyl8TbAhVILSwKHSmBBfQ6AEIKDAA#v=onepage&q=An%20avant-garde%20painter%20feels%20first%20of%20all%20responsible%20to%20the%20demand%20coming%20from%20his%20activity%20itself%20i.e.%20%E2%80%98What%20is%20painting%E2%80%99&f=false> (dostęp: 20.07.2018).

⁴⁴ Zob. J.-F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, tłum. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3, s. 173–189.

⁴⁵ A. Sosnowski, *Dom ran*, Biuro Literackie, Wrocław 2015.

⁴⁶ Zob. m.in. D. Kujawa, *Gdzie ma się schować takie życie?*, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=286&artykul=5189> (dostęp: 20.07.2018).



co dawałoby również szansę na zmianę w jego postrzeganiu awangardy. Tym samym znalazłaby ona tu w końcu właściwy punkt podparcia – pozbawiony społecznego wzmocnienia estetyczny eksperyment go bowiem nie zapewnia. Skoro *Dom ran* to w jakimś sensie katalog patologii społecznych, absurdalnych aktów przemocy, terroryzmu, a przede wszystkim popkulturowego i massmedialnego infantyizmu, które określają sposoby funkcjonowania zjadającego własny ogon kanibalistycznego kapitalizmu, Sosnowskiego można by potraktować jako Wielkiego Krytyka⁴⁷, na wzór sytuacionistów przechwytyjącego spektakularne reguły po to, by dekonstruować, ujawniać czy odwracać ich sensy. W sześcioczęściowym cyklu *Chrono i perio* przedstawia zatem Sosnowski-Krytyk kolejne stadia upadku świata, w którym to procesie niemałą rolę ma do odegrania wyczerpująca się sztuka: od ruin barokowej alegorii do ponowoczesnej infantylniej frenezy. W *Domu ran* (dosłownie) przywołuje „dobrze obecną” w mediach sprawę przetrzymywanych i maltretowanych przez sadystę kobiet, w *Notatkach do przyszłej opery* opowiada historię Zabaweczki – galerianki, która skończyła nie najlepiej; w *Z rzeczy napotkanych* przechwytuje treści i „filozofię” reklamy Pepsi, którą należy wybrać, by być sobą, itd. Każda z tych historii mogłaby funkcjonować jako *casus* sztuki zawłaszczenia, ale włączającej się w sieć już istniejących zawłaszczeń, głównie medialnych, a więc byłaby to sztuka metazawłaszczeniowa, a może (albo zarazem) antyzawłaszczeniowa – bo kiedy apropiacja stała się zwykłą procedurą kognitywnego kapitalizmu, nie wystarczy ujawnić chwyt, potrzebny jest jakiś dodatkowy mechanizm zabezpieczający.

Ten mechanizm nie działa jednak w sposób oczywisty. Można pomyśleć tak: jeśli ma być skuteczny, nie może być przewidywalny. Do tego stopnia więc nie jest, że stawia pod znakiem zapytania nie tylko szanse metody sytuacionistycznej, ale i samo zaangażowanie Sosnowskiego. Tym razem nie chodzi jednak o ironię. Jej narzędzia dobrze się sprawdzają również w ramach ponowoczesnego „popizmu” (co nie znaczy rzecz jasna, że należy z niej rezygnować). Można zatem potraktować tę zawłaszczeniowość inaczej: byłaby ona, podobnie jak treści, które podlegają tu przetworzeniu – co nie powinno dziwić w przypadku Sosnowskiego – cytatem. Semantycznej ramy nie stanowiłby więc sytuacionistyczny *détournement*, ale technika stanowczo bardziej klasyczna. Nadal byłibyśmy w obszarze

⁴⁷ Joanna Orska pisała o podobieństwie Sosnowskiego z tego tomu do późnego Różewicza. Zob. tejsze, *Maszyny Sosnowskiego*, dz. cyt.



działania alegorii, a więc kategorii, której ideowym zapleczem jest manifestacyjna estetyczność; „zawłaszcza” ona tutaj dużo bardziej polityczne oświeceniowe, romantyczne, awangardowe, sytuacjonistyczne techniki, wypróbując na nich swój subwersywny potencjał:

Jestem jak beneficjent nieprzyjaznej pory,
Upiór nie bardzo stary, lecz tak dziwnie chory
Od newsów, głupstw, frazesów „skarłałych nicponi”,
Że nie wie, czy mu requiem, czy lód w szklance dzwoni.
Noc z książką go nie cieszy, ani głośnie *l'chaim*,
Ani groźna kometa, ni potencjał *art crime*.
Śmieszni Bardot i Gainsbourg, smutek „Ma mort” Brela,
Picasso, Firbank, wszystko... nudzi jak niedziela;
Łóżko ma w zwiędłych kwiatach, leży w nim jak w trumnie;
Gdy schodzą się kobiety, ukradkiem lub tłumnie,
Żeby o wierszach mówić, biust boski, ba, pupa
Nie sprawia, że im pośle uśmiech kościotrupa.
Złote myśli w tej głowie puentuje „*me nego*”;
Nikt z głębin nie wybawi biednego zombiego,
Zgroza na *øy Utøya*, spektakl Word Trade Center,
O których z wypiekami śni młody prezenter,
Nie są dla takich ludzi żadnym parakletem,
Bo zamiast krwi w ich żyłach płynie dykta Lete.
(Czyli tematem książki jest po prostu splin?, z tomu *Dom ran*)

Ostatni tekst w tomie, ostentacyjnie przywołujący najważniejszy wiersz *Kwiatów zła* (jego trzecią część)⁴⁸, ponownie wtacza całą maszynę spektaklu, która wypełniała *Dom ran*. Tym razem wiersz patrzy na nią z perspektywy jego (spektaklu) niezainteresowanego uczestnika, ponowoczesnego spadkobiercy Baudelaire'owskiego dandysa. Pozostało tu po nim przede wszystkim anestetyczne znieczulenie, zabrakło natomiast wrażliwości etycznej. Anestezja została tutaj przedstawiona – jak w *Spleenie* zresztą – ironicznie, wręcz sarkastycznie. Bohater Sosnowskiego jest nawet bardziej żaloszny niż ten Baudelaire'owski, nie zmienia to jednak zasadniczej diagnozy: oto kondycja współczesnego człowieka, nie wyłączając „tego, który pisze te słowa”. Niekoniecznie jednak taka diagnoza pozwala traktować Sosnowskiego jako poetę zaangażowanego, nareszcie dostrzegającego możliwości transferu między sztuką a życiem, a nawet – tym bardziej

⁴⁸ Zob. Ch. Baudelaire, *Spleen*, [w:] tegoż, *Kwiaty zła*; <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/kwiaty-zla-spleen.html> (dostęp: 15.07.2018).



– ustawiającego tę relację zgodnie z awangardową ideą zniesienia sztuki. Jeśli wziąć pod uwagę obecność życia w sztuce, rzeczywiście wydaje się, że jest go w *Domu ran* więcej, chociaż nie wpłynęło to na zmianę życia (ani postrzegania życia), jeśli natomiast sztuka miałaby zostać przeniesiona do praktyki życiowej, aby życie zmienić, odnowić, naprawić czy zrobić z nim cokolwiek innego – jest to diagnoza najdalsza z możliwych w odniesieniu do poezji Sosnowskiego; może tu ona pracować wyłącznie na prawach użytecznej estetycznej utopii, a i to niechętnie.

Pozostawiam na boku takie ujęcie problemu, w którym postulat zniesienia sztuki w praktyce życiowej (kiedy praktyki życiowe stałyby się formą sztuki) – jako iluzjonistyczny, nierealizowalny ani teoretycznie, ani praktycznie – mieści się w idei autonomii⁴⁹. Nawet gdyby zniesienie rozumieć jedynie jako zaprzeczenie przewodniej roli instytucji sztuki, która nie może już narzucać niekwestionowanych reguł produkcji i odbioru artystycznych artefaktów⁵⁰, nadal nie jesteśmy na polu twórczości Andrzeja Sosnowskiego – ani dawnej, ani obecnej. Nie może chodzić o zniewolenie przez sztukę tam, gdzie prawie jej nie ma, gdzie jej rola nie polega na wznoszeniu wież z kości słoniowej, ale wręcz przeciwnie, gdzie idealnie dogaduje się ona z życiem – jak *art crime* z wiersza Sosnowskiego, sztuka samoznająca się, bo przecież niemogąca konkurować ze spektaklem rozgrywającym się w Nowym Jorku w 2001 roku czy na wyspie Utøya. Oto paradoks awangardy, podpowiada Sosnowski – jeśli idea zniesienia została zrealizowana, to w taki właśnie nieszczęśliwy, nieprzewidziany przez awangardystów sposób. Deziluzja miałaby więc chronić przed naiwnością.

Spójrzmy teraz na sprawę inaczej: tego rodzaju podejście, zaprzeczające każdej innej postaci performatywności sztuki niż postać retoryczna, można by uznać (pisałam o tym już przy okazji omawiania *Starych śpiewek*) za formę ponowoczesnej autonomii, która co prawda uchyla się przed zarzutem naiwności, może jednak nie obronić się przed oskarżeniami o eskapizm czy indyferentyzm. Ani społeczne marginalizowanie sztuki, ani pozór jej zniesienia w praktyce współczesnego przemysłu kulturowego, właściwego fazy kognitywnego kapitalizmu, nie przeczą możliwości myślenia o niej w kategoriach autonomii. Przy czym nie chodzi o to „minimum autonomii”,

⁴⁹ Szeroko omawia go Burkhardt Lindner. Zob. tegoż, *Zniesienie sztuki w praktyce życiowej? O aktualności dyskusji na temat historycznych prądów awangardowych*, [w:] P. Bürger, *Teoria awangardy*, dz. cyt., s. 143–162.

⁵⁰ To minimalistyczna wersja koncepcji Bürgera. Zob. tegoż, *Teoria awangardy*, dz. cyt., s. 112–113.



które zapewnia formalna rama i bez którego sztuka jako taka nie może się obejść, ale o ideologię autonomii estetycznej mającą w pamięci poprzednie jej (autonomii) wcielenia, z modernistycznym na czele. Wszystkie pracujące w poezji Sosnowskiego poststrukturalistyczne koncepcje wspierają, jak się wydaje, właśnie to myślenie w kategoriach ponowoczesnej estetycznej autonomii. Tyle że jest ona koncepcją deziluzyjną: tak pojęta autonomia nie jest czymś wyższym, lepszym niż życie, nie ma ani metafizycznych, ani innych legitymacji.

Do problemu autonomii i zaangażowania w poezji Sosnowskiego można jednak podejść jeszcze inaczej. Grzegorz Jankowicz zastanawiał się, co oznacza formuła „ujmowania się za życiem” jako nowa (?) formuła poezji Sosnowskiego i w jej kontekście analizował otwierające *Dom ran Outro*. Bohaterka wiersza, duszyczka, wiele zawdzięczająca starej polskiej poezji, mitologii i Platonowi, nie może skorzystać z ofert życia, bo nie pozwala jej na to pamięć (sztuki). Próbuje wyrwać się z błędnego koła wyboru między życiem a wierszem, ale jedyne, czego doświadcza, to aporia⁵¹. A zatem nie ma dobrego rozwiązania: ani autonomia, ani zaangażowanie nie dadzą się utrzymać jako oferty ze strony świata i sztuki, o dialektycznym przewyciężeniu tego impasu również nie ma mowy. Ostatni wiersz tomu unieważnia tę aporię: sztuka i życie nie są już dla siebie konkurencją – ani razem, ani osobno nie stanowią interesującej oferty dla ponowoczesnego zanestetyzowanego konsumenta kultury. Czy rzeczywiście zatem *Dom ran* to znak eskapizmu i indyferentyzmu? Już sama jego obecność znaczy chyba coś innego.

Jean-Paul Sartre potraktował Baudelaire’owski splin jako siłę emancypacyjną. Bataille, który odwołuje się do jego tekstu, pisze, że autor *Kwiatów zła* „z jałowości swojego wysiłku wyciągnął tyle, co inni wydobyli z buntu”⁵². Jeśli we wrażliwym na negatywne zmiany kulturowe splinie można dostrzec potencjał emancypacyjny, to poezja Sosnowskiego również go posiada. Wtedy na pytanie, „czy tematem książki jest po prostu splin”, będziemy mogli spokojnie odpowiedzieć, że tak, i nawet to „po prostu” nie musi brzmieć ironicznie. Taki splin poraża bowiem wolę, ale nie znieczula etycznie: w pierwszych liniijkach wiersza przechodzimy z pierwszej do trzeciej osoby liczby pojedynczej, a w przedostatniej – do trzeciej osoby

⁵¹ Zob. G. Jankowicz, *Poezja, która się ujmuje*, [w:] *Pracownia poetycka Silesius. Darek Foks, Andrzej Sosnowski*, red. A. Kałuża, G. Jankowicz, Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy, Wrocław 2016, s. 72–77.

⁵² G. Bataille, *Baudelaire*, dz. cyt., s. 52.



liczby mnogiej. Pada tu osąd: „tacy ludzie”, którzy szukają pocieszenia (parakleta) nie po, ale w tragediach współczesnego świata, w żyłach mają dyktę Lete. O „takich ludziach” pisał też Baudelaire. W *Paryskim spleenie* robią oni różne rzeczy – nie tylko są syci, bogaci i głupi, głównie są niewrażliwi na piękno i krzywdę⁵³. „Taki” jest też bohater *Spleenu* – tyle że on doświadcza obrzydliwości życia w ich fizycznym, abiektalnym wymiarze (sam będąc trupem), w jego żyłach płyną zielone wody Lete; ponowoczesna wersja tego trupa jest zmediatyzowana i ersatzowata.

Czyżby zatem poezja Sosnowskiego rzeczywiście lokowała się poza antynomiami, stanowiła udaną drogę ucieczki przed pułapką dobrze obecnych w literaturoznawstwie i estetyce kategorii i aporii⁵⁴? I o czym miałyby to świadczyć? Można by rzecz całą ponownie zawiesić – powiedzieć, że awangardowe kategorie i aporie, w poezji Sosnowskiego nieustannie pracowały i dekonstruowane, przestały co prawda być produktywne, ale z historii ich porażek poeta wyciągnął więcej, niż inni wydobyli ze zwycięstw. Można by również sformułować tezę bardziej kategoryczną i stwierdzić, że właśnie ta ucieczka, jako że dokonuje się na metaartystycznym poziomie, paradoksalnie potwierdza autonomistyczne ramy tej poezji.

⁵³ Zob. np. Ch. Baudelaire, *Powołania*, [w:] tegoż, *Paryski spleen*, tłum. J. Guze, Kwiaty Na Tor, Warszawa 1992. Tutaj opowiadający historię chłopiec jest niezrozumiany przez przyjaciół, a bohaterowie jego opowieści, biedni artyści – przez ludzi, dla których występują. „Ci ludzie” wypełniają *Paryski spleen*, są wszędzie, narrator-bohater rzadko próbuje ingerować w ich życie, zazwyczaj nawet nie ma szans, bo opowieści są szkatułkowe. Dla jego postawy etycznej symptomatyczny wydaje mi się fragment *Okien*, gdzie opowiadacz odtwarza historię kobiety na podstawie tego, co widzi w otwartym oknie. To życie „zamiast” nie jest rezygnacją z etyki: „I kładę się do łóżka dumny, że żyłem i cierpiałem w kimś innym. (...) Cóż mnie obchodzi, jaka jest rzeczywistość poza mną, skoro pomogła mi żyć, czuć, że jestem i kim jestem?”. Ch. Baudelaire, *Okna*, [w:] tegoż, *Paryski spleen*, dz. cyt., s. 86.

⁵⁴ Poezja ta, jak jej autor, zawsze chce być poza przymusami wyborów, wycofuje się – jak w słynnym eseju o cieplickim ukłonie: „Chciałbym wycofać się z przestrzeni intensywności, tak jak wycofałem się z cieplickiego ukłonu. I przecież nie dlatego, że są one w jakiś szczególnie przemożny sposób godne ubolewania – jeśli tylko pominąć ową skłonność do wykluczenia, znacznie niebezpieczniejszą w przypadku ukłonu, który umieszcza się w centrum, niż w przypadku ekscentryczności usiłującej trwać na marginesie, w odrębności i zapatrzeniu w siebie lub w inną stronę, oddaloną od zmasowanego symbolu (...)”. A. Sosnowski, *Jeszcze o konfucjańskim ukłonie Goethego w Cieplicach*, [w:] tegoż, *Najrzykowniej*, Biuro Literackie, Wrocław 2007, s. 46.



Sztuka dyslokacji.

O poezji Adama Zdrodowskiego

Adam Zdrodowski uprawia sztukę dyslokacji. Proponuję, by przyjrzeć się jej w trzech różnych kontekstach, związanych z trzema rozumieniami tego pojęcia. Pierwsze – wynikające z praktyk OuLiPo – podrzuca w wywiadzie dla „Literatury na Świecie” Harry Mathews. Według autora *Przemian* dyslokacja daje szansę wymknienia się „przemocy” racjonalnego dyskursu, czyni wypowiedź intensywną, przekierowuje produkowanie sensów tekstu na czytelnika¹. Drugie znaczenie znajdziemy w pracach Paula Virilia, traktującego delokalizację jako formę dematerializacji, wirtualizacji sztuki², trzecie pojawia się w dyskursie współczesnej architektury: w pismach i architektonicznych realizacjach Petera Eisenmana i Bernarda Tschumiego. Obydwaj rozumieją architekturę jako rodzaj pisarstwa, system znaków zbudowanych na wzór znaków językowych, i obydwa przeszczepiają na jej grunt zasady Derridiańskiej dekonstrukcji.

Dyslokacje w poezji Adama Zdrodowskiego pozwolą nam odtworzyć ponowoczesne przygody jego wierszy, a zarazem będą dowodzić niewystarczalności ponowoczesnej estetyki. Aktywizując przestrzeń wiersza, stają się one narzędziem zaprojektowanej w nim zmiany.

¹ Zob. „Czy coś nam jeszcze zostało?”. Z Harrym Mathewsem rozmawiają Henryk Bereza, Jerzy Jarniewicz, Tomasz Mirkowicz, Tadeusz Pióro, Piotr Sommer, Andrzej Sosnowski, Anna Wasilewska, „Literatura na Świecie” 2000, nr 3, s. 233–236.

² Sztukę uwolnioną od miejsca można postrzegać jako element szerszego zjawiska: de-terytorializacji, o której Appadurai pisze w kontekście związków globalizacji i lokalności (zob. A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, tłum. Z. Pucek, TAIWPN Universitas, Kraków 2005), Deleuze i Guattari jako o warunku emancypacyjnego działania politycznego (G. Deleuze, F. Guattari, *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*, tłum. T. Kaszubski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017), a sam Virilio w perspektywie końca geografii, utraty „tutaj” na rzecz „teraz” (zob. P. Virilio, *Un monde surexposé Fin de l’histoire, au fin de la géographie?*, „Le Monde Diplomatique” 1997).



Awangardowe procedury

Swój pierwszy tom Adam Zdrodowski pisał – jak wyznaje w komentarzu do *Przygód etc.*³ – podczas kilku przeprowadzek, między innymi w środowiskach miejskiej komunikacji⁴. Nie jest to może szczególnie istotne, ale fakt ten pozwala czytać *Przygody etc.* – dosłownie – jako efekt dyslokacji. Przygody, tak przynajmniej zwykło się uważać, wymagają ruchu, zmiany. Te doświadczane czy generowane przez bohatera Zdrodowskiego są jednak przygodami, w których przestrzeń i czas „pokonuje się”, nie tyle przemierzając je, ile unieważniając (wróć do tego w drugiej części tekstu). Wymagają one przemieszczania się przede wszystkim w obszarze słów i związków między nimi. I są, co zauważają niemal wszyscy komentatorzy tej twórczości, przygodami mało spontanicznymi, rządzą nimi bowiem oulipijskie procedury i Rousselowskie znaczenia tropologiczne (konwersje słowne).

Z procedur stosowanych przez Roussela niełatwo korzystać, a przyłapanie na tym procederze jest chyba jeszcze trudniejsze, toteż diagnozę związków Zdrodowskiego z Roussellem również należałoby opatrzyć klauzulą nierozstrzygalności. Znajduję tu tylko ślady Rousselowskiej metody, za to ślady sugestywne: Zdrodowski wybiera słowa (jak Roussel, przeważnie rzeczowniki), wokół których nadbudowuje historię (nieraz w odcinkach) manifestacyjnie nieistotną, podporządkowaną uruchamianym przez te słowa grom słownym: tak jest z przygodami, z „człowiekiem, który...”, z łyżwami czy dziewczynką z mandarynkami. Albo – to druga wersja „metody”, bardziej przypominająca Rousselowską tropę (tak nazywa tę metodę Foucault⁵) – gra homonią lub bliskością fonetyczną oddalonych semantycznie rzeczowników (na przykład w sestynach, w których powtarzające się słowa budują maksymalnie różne całości znaczeniowe). Daleko tu do modelu „oryginału” (np. *billard-pillard*), gdzie pierwsze zdanie tropologicznie przemieszcza się na koniec, nie chodzi jednak ostatecznie o replikę metody Roussela, a tylko o jej zacytowanie/zdyslokowanie.

Dużo łatwiej wskazać w poezji Zdrodowskiego ślady procedur oulipijskich: to obfitujące w ograniczenia gatunki (sestyna, pantum, vilanella,

³ A. Zdrodowski, *Przygody etc.*, Biuro Literackie, Wrocław 2005 (dalej jako P).

⁴ Zob. A. Zdrodowski, *Wiersze z wody*, <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/wiersze-z-wody/> (dostęp: 2.05.2015).

⁵ Zob. M. Foucault, *Raymond Roussel*, tłum. G. Wilczyński, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001.



akrostych), zasada s+7, wariacyjne przekształcenia tematu czy kontaminacje tekstów innych autorów. Wszystkie te metody polegają na delokalizacji: wersów przemieszczających się wewnątrz wiersza, rzeczowników ustępujących miejsca algorytmicznie wybranym ich zamiennikom czy też całych tekstów (lub ich fragmentów), które „ślizgając się” po sobie, tworzą nowe całości. We wszystkich tych procedurach językowa intensywność podpowiada konieczność zawieszenia relacji zewnątrzjęzykowych, a efekt wydaje się bliski poetyckiej autonomii. Jak mówi Mathews, na świecie rozumny jest tylko język⁶. Idealnie ilustrują tę tezę dwie przeróbki fragmentu *Locus solus* Rousseau według metody s+7 (druga s+7+7), gdzie ocierające się o siebie sensory nie tworzą semantycznych całości, ale mimo to są konsekwencją działania rozumu w czystej postaci. Inaczej jest w wierszu *Ford Queneau 2003* (P), który przywłaszczył sobie po kilka fraz z tekstów *Jack Rabbit* Marka Forda i *Jeśli sobie myślisz* Raymonda Queneau. Pierwszy z nich „przepisuje” temat wojenny, potraktowany dosyć synkretycznie (heretycy, burżuazja), i schemat gry wideo (*Jackrabbit*), której uczestnikami-przeciwnikami są żółw i zając; drugi to piosenkowe, nieco protekcyjne *memento mori*, będące echem echa Villonowskich „niegdysiejszych śniegów”. W krzyżówce Zdrodowskiego powracające wielokrotnie frazy z wierszy Forda i Queneau manifestacyjnie rozpraszają pierwotne (i wtórne) sensory, ale można by zaryzykować twierdzenie, że ten poetycki sampling stanowi coś w rodzaju semantyczno-ekspresyjnego ekstraktu z obydwu: co prawda nic nie pozostało z postmodernistycznej gry Forda ani z pastiszu Queneau, ale właściwa dla pierwszego z tekstów atmosfera niepewności i nieoczywistości, tak jak lansowana w drugim teza o ulotności dziewczęcej urody w jakimś sensie przetrwały, a nawet zostały językowo „podkreślone”. Oczywiście nikt tu nie udaje, że w wierszu chodzi jeszcze o wydarzanie się czegoś lub o podmiotową ekspresję: już obydwaj „użyli” poeci, dokonując swoich przemieszczeń, problematyzują tego rodzaju sensory, dyslokacje Zdrodowskiego obezwładniają je ostatecznie.

To samo dotyczy gatunków wykorzystywanych przez autora *Jesieni Zuzanny* – są one przede wszystkim manifestacją sprawności retorycznej, nie chcą konwojować sensów życiowych, stanowią wcielenie – tu wracam do Mathewsa – czystej racjonalności, racjonalności samego języka. Dyslokacja, oprócz matematycznej kombinatoryki, pełni tu jeszcze inną rolę: stymuluje

⁶ Zob. „Czy coś nam jeszcze zostało?”, dz. cyt.



energię wiersza⁷, zadaje rytm, który wzmacnia efekt językowej intensywności, zagęszcza, zapętla tekst, czyniąc z niego nieco bezprzedmiotową, ale można by chyba rzec: afirmatywną wypowiedź o sile oddziaływania języka. Według Dawida Kujawy stosowane przez Zdrodowskiego przymusy nie pozwalają czytelnikowi zanurzyć się w tekście, przypominają mu stale o ciężarze, materialności języka⁸, Anna Kałuża mówi o performatywności, erotyczności czy halucynacyjności tego języka⁹.

Sestyny Zdrodowskiego bawią się konwencjonalnymi poetyckimi tematami, wykorzystują ich modernistyczne potencje i poddają działaniu odcinających filozofii ponowoczesnych:

Był sobie człowiek.
Tak mógłby wyglądać początek.
And suddenly the guy drops
dead. To mógłby być koniec.
Ktoś wywiesiłby tabliczkę
z napisem „zamknięte” i sen
gdzieś by go poniósł. Ani sen
ani tamten martwy człowiek
już nas nie obchodzą. (Tabliczka
czekolady na dobry początek,
choć lepsze jest chyba słowo „koniec”,
zwięzłe i zwinne jak cytrynowy drops.)

Czekolada i miętowy drops,
żeby odpędzić sen
i, gryząc paznokcie, czekać na koniec
programu, w którym człowiek
gryzie psa (to na początek)
i twierdzi, że tabliczka
czekolady uśmierci yorka. Tabliczka?
Jedna? (Dwie zabiją spaniela.) *Raindrops*

⁷ Pisząc o sestynie, stanowczo ulubionym gatunku Zdrodowskiego, Andrzej Sosnowski przywołuje intrygujące wypowiedzi kilku innych wielbicieli tej formy: Ezrze Poundowi przypomina ona zwijający się i rozwijający płomień, Anne Waldman – wycieraczki na szybie samochodowej, a Johnowi Ashberyemu jazdę rowerem z górki. Zob. A. Sosnowski, *Skarb kibica* („foremki” x 5), [w:] tegoż, *Najrzykowniej*, Biuro Literackie, Wrocław 2011. Wszystkie te wizualne skojarzenia opierają się na stałym ruchu, naprzemienności i otamowywanej żywiołowości (ognia, wody i prędkości).

⁸ Zob. D. Kujawa, *Językowa materia i sens w poezji Adama Zdrodowskiego*, „Przestrzenie Teorii” nr 24 (2015), s. 256–259.

⁹ Zob. A. Kałuża, *Księżykowy automat: „Jesień Zuzanny” Adama Zdrodowskiego*, [w:] tejże, *Bumerang. Szkice o polskiej poezji przełomu XX i XXI wieku*, Biuro Literackie, Wrocław 2010, s. 197–202.



dancing on my windowpane, początek
jest kiepski, chcę odejść w sen,
ale obawiam się, że niejeden człowiek
już o tym myślał. Więc to koniec?

[...] Mój początek
moim końcem, a koniec
moim początkiem, odwracam przez sen
linijki de Machaut, tabliczka
z jego nazwiskiem *drops*
to the floor, we śnie. Człowiek

czekał na początek, *dark drops*
fall, człowiek wieszczy koniec,
sen jest kruchy jak gliniana tabliczka
(Sestyna, z tomu *Jesień Zuzanny*¹⁰)

Człowiek, początek, koniec, sen, tabliczka i drops, a więc połączenie abstrakcji i konkretności w ich różnych wcieleniach, to punkt wyjścia do kolejnych poziomów dyslokacji: każdy z tych rzeczowników obsługuje kilka tematów i kilka językowych rejestrów; ich aktualizacje manifestują potencje słów, ale w taki sposób, by bardziej docenić sam ruch niż chwilowo unieruchomiony sens. Największy potencjał dyslokacyjny ma tu oczywiście drops. Manewrowanie między dosyć trudnym do przemieszczenia znaczeniem polskim a wielością i semantyczną giętkością idiomów angielskich wzmacnia wrażenie nieuchronnej tektoniki słów, które, mimo – albo właśnie dlatego – że zostały im zadane ograniczające procedury, są onnipotentne, transgresyjne. Tekst pulsuje w rytmie dyslokacji: ani filozoficzno-egzystencjalne, ani trywialne sensory nie mają trwałych umocowań. Energia wiersza bierze się z przemieszczeń słownych, dających efekty tyleż fonetyczne, ile semantyczne, ale efekty te wydają się wtórne wobec samej pracy delokalizacji, ruchu i powstającej w jej wyniku językowej sieci.

Dyslokacje poetyckie Zdrodowskiego możemy śledzić nie tylko w obszarze jednego tekstu, mają one również znaczenie strukturalne: wszystkie tomy stanowią, by tak rzec, system naczyń połączonych, łącznikami są tu powtarzające się słowa i frazy oraz wspomniane procedury, które ze względu na ich stanowczo ponadprzeciętną częstotliwość występowania (przynajmniej na tle współczesnej polskiej poezji) sprawiają wrażenie gęstej

¹⁰ A. Zdrodowski, *Jesień Zuzanny*, Biuro Literackie, Wrocław 2007 (dalej jako JZ).



językowej siatki, na którą składają się przeplatające się pasma powracających fraz. *Przypadki z Przypadków etc.* wracają w *Kolejnej przygodzie z Jesieni Zuzanny*, człowiek, który... (był, śpi, sprzedał świat, na czymś gra, którego nie było, nie był dostępny – *Przypadki*) powraca w wierszu *W kwestii pewnego człowieka w Jesieni Zuzanny*, a następnie w *Wierszu szwedzkim z 47 lotów balonem*¹¹; podobnie jak dziewczynka z mandarynkami, landrynkami, katarzynkami, w sąsiedztwie barbarzynek i katarynek (*Przypadki*, P), pojawia się w nowym układzie: pozbawiona landrynek, mandarynek, katarzynek, za to pragnąca rodzynek (*Liścik z piosenką*), które – ponownie przemieszczone – dają kolejny szereg: „magdalenki, katarzynki, / klementynki, klinamenki” (*Najjesienniejsze*, JZ). Językowe delokalizacje, będące tu nie tylko autocytacjami, ale przede wszystkim nawarstwionymi cytatami, skutecznie znoszą każdą ewentualną lokację w obszarze jakiegoś zewnętrznego wobec literatury „świata”. *Przypadki z Przypadków* to historia Czerwonego Kapturka, przepisana na historię dziewczynki z zapalkami Andrzeja Sosnowskiego¹², z elementami grepsjarskiej nawijki o Krasnej Kaniolce, wchłaniającej teksty Ashbery’ego¹³, Pereca, Prousta (*Człowieka, który śpi* Pereca wchłaniającego początek *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta), Roussela, Chestertona, film braci Coen o „człowieku który...”: śpi (Proust, Perec), który był Czwartkiem (Chesterton), którego nie było (bracia Coen), który był: Roussellem z wiersza z *Jesieni Zuzanny* (*W kwestii pewnego człowieka*), który z kolei wiele zawdzięcza tekstowi Andrzeja Sosnowskiego poświęconemu autorowi *Locus solus* (R.R.), a także, na co zwraca uwagę Anna Kałuża, bohaterowi Camusa. A to tylko przykładowy ciąg tekstowych zdarzeń. Można by go zakończyć bloomowskimi „klinamenkami”, których zapowiedzią w *Przypadkach* jest metafora kanibalistyczna (*notabene*, odwracająca sens bloomowski): „Ja? Mówię «ja», ale jestem tylko moją lewą ręką przeżuwaną przez korpus kanibali”. Dodać pewnie należy, że bardzo pojemna (jak matrioszka) zdarzeniowo i językowo formuła *Przypadków* pamięta dokładnie oulipijską zasadę nieuzasadnionej zdarzeniowości (czy uzwyklonej niezwykłości).

Oczywisty wniosek, jaki nasuwa się po analizie językowych i poetologicznych aspektów dyslokacji w poezji Zdrodowskiego, to jej awangardowe uwikłania. Choć autor *Przypadków* świadomie naśladuje/kontynuuje poetyki

¹¹ A. Zdrodowski, *47 lotów balonem*, Wydawnictwo Forma, Szczecin 2013.

¹² Zob. A. Sosnowski, *Glossa*, [w:] tegoż, *Pozytywki i marienbadki* (1987–2007), Biuro Literackie, Wrocław 2009 (wiersz z tomu *Konwój. Opera*).

¹³ Zob. D. Kujawa, *Językowa materia i sens w poezji Adama Zdrodowskiego*, dz. cyt., s. 246.



awangardowe, jego światopogląd lokuje się już jednak gdzie indziej. Przygodowość wydaje się tu funkcją językowej przygodności, na ponowoczesnych zasadach podbijającej rzeczywistość fikcją i językiem. Można ją jednak rozumieć również inaczej: te zintensyfikowane delokalizacje zapobiegają utrwalaniu się jakiegokolwiek – nie tylko językowego – *status quo*. A tym samym mają subwersywny potencjał.

Przestrzeń i estetyka syderalna

Choć można by uznać, że tak wyraźne akcentowanie języka i poetyckości działa w wierszach Zdrodowskiego na rzecz wytłumienia rzeczywistości, wytłumienie to nie dotyczy kategorii czasu, a przede wszystkim przestrzeni. Dyslokacje autora *Przygód etc.* to ruch w przestrzeni i czasie, odbierający im nawet względną wymierność. Początkowo mówi się tu o ślizganiu się, zjeżdżaniu, pływaniu (stąd uprzywilejowana rola łyżew, nart), a więc ruchu zacierającym granice miejsc, o którym Dawid Kujawa pisze, że eksponuje myślenie kategoriami powierzchni¹⁴. Przestrzeń byłaby tu jednak jeszcze formą relacji między miejscami, co prawda miejscami-punktami, tworzącymi sieć, nakładającymi na siebie różne porządki przestrzenne i kwestionującymi (roz)ciągłość i głębię, ale mimo że hybrydyczna, byłaby ona w jakimś sensie uchwytana. Wyznacza ją rozpoznawalny, nazwany ruch: na przykład chodzenie, wyjeżdżanie, ślizganie, zjeżdżanie albo skokowe, nieciągłe przemieszczanie się nawet nie z miejsca na miejsce, ale od jednej oznakowanej przestrzeni w inną przestrzeń-znak, jak w pantumie 9 z *Jesieni Zuzanny*, który stanowi układ kilku mutacyjnie pączkujących tematów: osoby, miejsca, czasu, pogody, jedzenia i literatury. Konkretnie miejsca: znane europejskie i amerykańskie miasta, dookreślone przez informacje o pogodzie, dokładny czas i dane na temat spożywanego tam posiłku, pozornie wzmacniają wiarygodność „zdarzenia”, już lektura drugiej zwrotki ujawnia jednak samosterujący mechanizm uwiarygodniania/przepisywania schematu z tak samo/inaczej wypełnionymi „pustymi” miejscami. Tego rodzaju delokalizacje znoszą granice pomiędzy miejscem a przestrzenią, a nawet w jakimś sensie wirtualizują przestrzeń. Mniej więcej to samo można by powiedzieć o czasie: Zdrodowski coraz wyraźniej problematyzuje jego

¹⁴ Zob. tamże, s. 246–250.



przebiegi, przekracza granice trzech – rzekomo wymiernych – czasów, nie po to jednak, by uzyskać recentywne, konwencjonalnie poetyckie „teraz” przeżycia, ale by spłaszczyć czas, zakwestionować go jako „rzeczywisty” wymiar rzeczywistości. Nie chodzi tu tylko o umowność, ale o wrażenie z jednej strony zmysłowej konkretności, niemal immersyjności, a z drugiej – bezwzględnej sztuczności osoby, czasu, miejsca i zdarzenia. Konstrukcje lokacyjne inskrybują przestrzeń, pozornie czyniąc z niej miejsce, a *de facto* przechodzą kolejne piętra mediatyzacji, jak w przywoływanych wielokrotnie *Przygodach*: „Pięty natarłem jelenim łojem i wyruszam na nowe lodowiska tego miasta, co jest przecież jak Pekin (Zduńska Wola miastem rowerów), podobnie jak Warszawa przypomina Casablanke”. „Człowiek, który jest” funkcjonuje na tych samych prawach (i w tej samej przestrzeni) co „Człowiek, którego nie było”, bo są to prawa medium tekstowego (Sosnowski, Chesterton, Camus), filmowego (bracia Coen, *Casablanca*), teatralnego czy musicalowego. Zdrodowski zatem, wyraźnie dowartościowując przestrzeń, równocześnie ją unieważnia, nieograniczona mobilność zapowiada tu nieskończoną inercję. Nie chodzi już o bycie „w miejscu”, nie chodzi też o bycie „poza”, chodzi raczej o zmianę statusu miejsca: z realnościowego na medialny. Co nie znaczy oczywiście, że przestrzeń znika, można powiedzieć, że jest wręcz odwrotnie: wszystko nabiera cech przestrzeni, która staje się meta-metaforą rzeczywistości: „Bo człowiek, który jest, bierze górę. Zresztą sam jest jak góra” (*Przygody*). Wszystko to byłoby mniej więcej zgodne w oczywistymi ponowoczesnymi filozofiami przestrzeni, od Foucaulta, przez Tuana, Augégo, de Certeau, do Debraya, Baudrillarda czy Virilia. Sporo tych filozofii podszytych jest niepokojem o status zdyslokowanego podmiotu w zdyslokowanej przestrzeni, w której możemy być już tylko „zakorzenieni dynamicznie” i dla której prędkość stała się siłą wirtualizującą. Zdrodowski nie dramatyzuje (jak Baudrillard czy Virilio), ale i nie dowartościowuje przesadnie możliwości, jakie proponują poszerzające przestrzeń (i cielesność) koncepcje związane z *Virtual Reality*. Zwrot w kierunku przestrzeni – tak twierdzi Fredric Jameson, ale nie tylko on – to jedna z zasadniczych cech postmodernizmu. Zdyslokowane podmiot i przestrzeń to po prostu stan rzeczy. Efektem tych dyslokacji są nie tylko fikcjonalizacja i wirtualizacja rzeczywistości i podmiotu, ale też zmiana statusu sztuki. Niekoniecznie jednak – jak sugeruje Virilio – dyslokacja musi prowadzić do zniesienia czasu i przestrzeni, do sztuki jako feedbacku. Może ona produkować różne strategie oporu wobec ułatniania się doświadczenia, w tym doświadczenia estetycznego. Zresztą



Virilio, apokaliptycznie widzący przyszłość sztuki, w dyslokacji upatruje zarówno przyczyn jej końca, jak szans ratunku. Wydaje się jednak, jakby mówił o dwóch różnych rodzajach dyslokacji: jednej, która prowadzi do absolutnej wirtualizacji, dysocjacji, interkomunikacji, przemieszczającej ją w sferę „nigdzie”, pozwalającej istnieć tylko w procesie emisji i odbioru znaków, i drugiej, która przeciwdziała tej tendencji dzięki (re)aktywowaniu komunikacji opartej na ciele. Chodzi o powrót do „tu” i „teraz” sztuki, rozumianych oczywiście nie immersyjnie, ale jak najbardziej realnie. Z drugiej strony to tylko przedłużanie agonii, bo przyszłością sztuki jest według niego jej koniec¹⁵. Estetyka syderalna (estetyka znikania) w wersji Zdrodowskiego nie uruchamia myślenia apokaliptycznego, trudno też powiedzieć, że wpisane są w nią strategie odzyskiwania cielesności. A jednak jakieś momenty „odzyskiwania” są w niej przewidziane. Wiersze autora *Przygód*, które z jednej strony wydają się konsekwencją ponowoczesnego ruchu w kierunku zaniku realności, z drugiej – właśnie jako totalnie deterytorializowane – naznaczają świat swoją energią, która może posłużyć mu do nieoczekiwanych przekształceń, do zmiany. Polityczność – rozumianej w duchu Deleuziańsko-Guattariańskim – deterytorializacji nie jest tu co prawda szczególnie eksponowana, pozostaje ona jednak jakąś możliwością¹⁶.

Następujący w *47 lotach balonem* powrót do znakowania, inskrybowania miejsca jest – przynajmniej w jakimś sensie – ruchem na rzecz odzyskiwania ciała i realnego wymiaru komunikacji¹⁷. Pozornie jednak nic na to nie wskazuje.

¹⁵ Zob. *Ślepe pole sztuki* [rozmowa Paula Virilia i Catherine David], „Magazyn Sztuki”, nr 15 (1997), http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/nr_15/paul%20virilio_david.htm (dostęp: 20.10.2016).

¹⁶ W dylogii *Kapitalizm i schizofrenia* deterytorializacja jest warunkiem emancypacyjnego działania politycznego, pozwala podmiotowi wejść na drogę stawania-się-innym, stawania-się-mniejszościowym; tak pojęta deterytorializacja zmienia dynamikę społeczną w miejscu, w którym się pojawia (zob. na ten temat J. Bednarek, *Życie jako moc deterytorializacji (Pragnienie-produkcja i żywa praca I – Deleuze i Guattari)*, „Praktyka Teoretyczna” 2011, nr 3, <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/11450/1/12.bednarek.pdf> (dostęp: 30.04.2016)). Wpisane w poezję Zdrodowskiego stałe nastawienie na ruch, zmianę można by czytać również jako podatność na proces stawania-się-innym – spróbuję podjąć ten wątek w następnym podrozdziale.

¹⁷ W tekście, który stanowił pierwotną wersję tego rozdziału (zob. nota edytorska, s. 287), nie brałam pod uwagę takiej możliwości, odzyskiwanie rzeczywistości równało się tam dla mnie odzyskiwaniu zbiorowych kulturowych fantazji, zgodnie z Jamesonowskim rozumieniem postmodernizmu (zob. F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, tłum. M. Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 182).



Miejsca i nie-miejsca

„Reinskrypcja” nie najlepiej oddaje to, co dzieje się z miejscem w *47 lotach balonem*¹⁸. W pierwszym wierszu mowa o względności przestrzeni (poddanej prawom mapy), w ostatnim – o przyjemnościach, które działają jak garść daktyli w pysku tresowanej małpy lub białe szparagi zapomniane zaraz po zjedzeniu, ale powracające z zapachem moczu. Wierszy, w których mowa o przestrzeni lub w których dzieje się coś, co ma wymiar przestrzenny, jest tu niezmiernie dużo, niemal we wszystkich mamy też zarysowaną określoną perspektywę (zaznaczoną już w tytule: *O jeden most za daleko, Jesień w Warszawie, Przy Ścianie Wschodniej, Wiersz pomyślany w przejściu podziemnym, Z powietrza, Z autobusu, Z wody, Wieści z gwiazd, Z daleka, Z bliska, Pod miastem, Nad miastem*). Odzyskane miejsce to przede wszystkim przyjemne wrażenie (patrz: daktyle i szparagi); perspektywa, jak wiadomo z teorii rysunku, jest kategorią względną, narzucającą oglądającemu punkt widzenia artysty – tutaj zostaje ona potraktowana deziluzyjnie, jako nieistotna: rzeczywistość albo i tak wymyka się próbom jej formatowania, albo próby te kończą się zaskakująco podobnymi efektami. Na przykład dla *Wiersza pomyślanego w przejściu podziemnym* raczej nieistotny jest fakt pomyślenia go w przejściu podziemnym, perspektywa „z daleka” i „z bliska” spotykają się w niewiedzy (mimo że pierwsza dotyczy „dalekiej Jiangsu”, a druga bliskiej, bo kupionej na dole cukinii w – nie wiadomo dlaczego – trzech egzemplarzach), zaś zemsta stworzeń podziemnych z *Pod miastem* odbija się echem w desancie stworzeń naziemnych i nadziemnych z *Nad miastem*. Diagnoza tego stanu rzeczy znowu zatem mogłaby być zgodna z przywołanymi filozofiami przestrzeni: takie kategorie jak zamieszkiwanie, schronienie, przebywanie, podobnie jak relacje przestrzenne góra-dół, wewnątrz-na zewnątrz, a więc pojęcia towarzyszące klasycznemu, humanistycznemu myśleniu o miejscu, utraciły stabilność.

Adama Zdrodowskiego gra perspektywą przypomina grę, jaką uprawiają architekci dekonstrukcyjniści, ujawnia jej sztuczność, odcina – jak mówi Libeskind o Eisenmanie – od transcendentalnego podłoża¹⁹. Ci ostatni nie tyle pozwalają być w miejscu, ile każą myśleć o miejscu, architekturę

¹⁸ Wszystkie analizowane w tej części rozdziału wiersze Zdrodowskiego pochodzą z tego tomu.

¹⁹ Zob. D. Libeskind, *Peter Eisenman and Myth of Futility*, „Harvard Architecture Review” 1984, nr 3, s. 61–63.



rozumieją jako kolejną domenę znaku, przez związki materialności z niematerialnością, stałości z ruchem, racjonalności ze zmysłowością. Dyslokacja jest sposobem nowego jej „czytania”: w kontekście zdeterytorializowanego społeczeństwa, dla którego zamieszkiwanie nie oznacza wyłącznie pewności, oswojenia i stabilizacji, oraz w kontekście fikcji, wchodzącej w różnorakie związki z realnością architektury²⁰. Podobnie jak Peter Eisenman, który w swoich „domach z kart” dystansuje się wobec tradycyjnych znaczeń form architektonicznych, przypisując im funkcję refleksyjną, czy Bernard Tschumi, rozumiejący architekturę jako zdarzenie, na które składają się głęboko przeformułowane zasady tej dyscypliny, skontaminowane z równie przeformułowanymi zasadami innych dziedzin kultury, Zdrodowski problematyzuje kategorie związane z miejscem, ale również literackość, poetyckość jako takie. Cytuje zarówno awangardowe procedury, jak tradycyjne poetyckie motywy, rytmy, konwencjonalne obrazy (pór roku, słońca, księżyca, gwiazd), nastroje (nostalgii, melancholii), poetyki (poetyka snu) – jak Eisenman niczego niewspierające kolumny czy biegnące na suficie schody. Autor *Houses of Cards* konstruował modele, które, zrealizowane, nadal wyglądały jak modele, a nie jak gotowe obiekty²¹, Zdrodowski, odwołując się do Rousselowskich maszynierii czy oulipijskich procedur, ale także wykorzystując bardziej tradycyjne chwytły, wszystkie je traktuje jak puste formy, modele nadające się do ponownego wypełniania treścią.

Autor *Przygód etc.* dekonstruuje modernistyczne i awangardowe mity (w tym te związane z przestrzenią), deregulując produkowane przez nie znaczenia: mimo że opiera się na cytowanych porządkach, poezja ta występuje przeciwko porządkowi i pewności jako kulturowym zasadom. Przeszłość i jej formy okazują się przydatne tylko dlatego, że dyslokacja ujawniła ich zupełnie nieoczywiste znaczenia. Dotyczy to na przykład usytuowania podmiotu wobec natury, kosmosu i kultury. Słońce, oferujące w *47 lotach balonem* niezwykle bogate spektrum poetyckich zastosowań, przyjmuje w *Batalii zimowej* formy Bataille’owskie: „A kiedy przewrócisz się na brzuch, / czy stracisz rezon, gdy promień / słońca zajrzy ci w rectum?”. „Eksces słońca”, mający zarażać czytelnika (anty)metafizyczną grozą, przemieszcza się w stronę komicznego ekshibicjonizmu i manifestacyjnej (batalia – Bataille) intertekstualności. Kulturowo wykorzystane motywy natury

²⁰ Zob. P. Eisenman, *Misreading*, [w:] tegoż, *Houses of Cards*, Oxford University Press, New York 1987; B. Tschumi, *Architecture and Limits*, „Artforum” 1980, nr 4.

²¹ Zob. C. Wąs, *Misreading... and Other Errors. Peter Eisenman a dekonstrukcja. Część pierwsza*, „Quart” 2011, nr 4, s. 76.



(a także inne motywy symboliczne) przypominają w tomie Zdrodowskiego architektoniczne punkty zakotwiczenia określane przez Tschumiego jako *folios*. Tworzą one siatkę, która nie pełni już roli scalającej, a jeśli proponuje porządek, to wyłącznie przypadkowy. Relacje między tymi punktami tworzą się *ad hoc*, w zależności od trasy obranej przez przemierzającego się widza²² (albo na przykład kąta padania promieni słonecznych).

A oto inny przykład porządku *ad hoc*: w dwóch sąsiadujących ze sobą wierszach: *Z balkonu* i *Z powietrza*, odbiorca angażowany jest w refleksję nad tym, co kiedyś wydawało się oczywiste:

Falliczna iglica Pałacu Kultury,
dostojne brzozy, i sosny, których
tu nie widzę; i ty, księżycu
w pełni, co wiesz nad sąsiednim
blokiem – jakże wy mnie
męczycie.

(*Z balkonu*)

Baloniku wypełniony helem
i ty, zwiewna chmurko –
czy już zapomnieliście
co się przytrafiło Anteuszowi?

(*Z powietrza*)

Zasadą istnienia tych pastiszowych apostrof, pamiętających modernistyczne formy wiersza podniosłego albo „buddyjskie” teksty polskich wielbicieli haiku (na przykład Krynickiego), a zarazem kpiąco odcinających się od poezji mądrościowej, kontemplacyjnej, etycznej, wydaje się odciążenie modernistycznej estetyki: to dekonstrukcyjna gra, której stawką mogłoby być odrzucenie kulturowych ekstremizmów. Niekoniecznie jednak pozwala się ona wpisać w postmodernistyczne ramy. Modernistyczny paradygmat zakłada myślenie o przestrzeni i związkach człowieka z przestrzenią w kategoriach symbolicznych, hierarchicznych całości. W pierwszym wierszu mowa jest o zmęczeniu, przesycie modernistyczną estetyką i właściwym dla modernizmu porządkiem kulturowym, jego „dosłownym” ciężarem – majestatyczna iglica, dostojne brzozy i sosny, a tym bardziej wiszący księżyc w pełni tyle ważą, że wzrok – ani balkon – nie potrafi ich udźwignąć, bo nie potrafi już udźwignąć fasadowo-plakatowej kultury. Poeta celuje jednak

²² Zob. tamże, s. 90–91.



również w sam ponowoczesny przesyt, który także stał się konwencją, i w ponowoczesną lekkość. W drugim tekście przedmiotem obosiecznego ataku stała się właśnie ona – przede wszystkim ta modernistycznie metafizyczna, ale prawdopodobnie i ta postmodernistycznie wydrenowana.

Zdrowski nie porzuca „odwiecznych” poetyckich tematów, będących równocześnie tradycyjnymi kulturowymi lokacjami – człowieka wobec kultury, natury, kosmosu i transcendencji – w jego poezji znaczą one jednak tylko jako zdyslokowane, pojawiają się wyłącznie w sieci relacji. Powołujący się w swojej koncepcji architektury na Queneau i Pereca Tschumi mówi o nowych możliwościach dyslokowanych wobec modernizmu elementów (architektonicznych), które mogą być teraz na wzór literatury kombinatorycznej dowolnie zestawiane, powtarzane, transformowane, nigdy jednak jako próba odrodzenia pierwotnych symbolicznych znaczeń, typowego dla architektonicznego postmodernizmu odzyskiwania przeszłości. Powrót do znakowania miejsca i relacji przestrzennych w *47 lotach balonem* nie jest równoznaczny z odzyskaniem miejsca wraz z jego metafizyczną mitologią. Zdrowski ani nie stawia poezji takiego zadania, ani – tym bardziej – nie zgłasza pretensji z powodu niemożności wywiązania się z niego. W tym tomie ciało – o które upomina się Virilio – co prawda powróciło, podobnie jak miejsce, ale tak jak ono jako świadectwo kulturowych dyslokacji. Można by powiedzieć, że jako ciało syderalne. *Jesień w Warszawie* kończy się „wypłynięciem” ciała („[...] I pochyliłem się nad ciałem, / słuchałem: serce biło, tętniły tętnice / i krew płynęła wartką strugą; płynęła i płynęła, nie słuchałem długo”), wiersz zatytułowany *Kruchy, znaleziony* – krwią, która zalewa obraz. Wiersz *Czas i Małgosia* możliwość odzyskania czasu, przestrzeni i ciała problematyzuje jeszcze bardziej („Więc może wróc po strużce krwi, wąskiej jak wiązka światła w kamerze otworkowej. Tylko do czego?”). A jednak, tak jak powiedziałam wcześniej, proces odzyskiwania cielesności i komunikacji w *47 lotach balonem*, choć w sposób nieoczywisty, ale się dokonuje. Paradoksalnie tym, co zabezpiecza tu ruch w stronę realności, jest sen. Nie pracuje on bowiem na rzecz odciążenia, odmaterializowania rzeczywistości, ale jej rozwibrowania, przyspieszenia, napędza więc mechanizm zmiany. Jego prawa – niekontrolowanych przemieszczeń – narzucają się również tam, gdzie o śnie nie ma mowy. Na przykład *Sonet o słońcu* kończy się tak: „A dokąd płynąć? Nie wiem. / Ale płynąć – z prądem, w dół, / z liściem, gałęzią, drzewem”. Za uruchomieniem mechanizmu zmiany może stać również – tak jak było wcześniej – język. Teraz narzuca się jednak wrażenie, że uruchamia on jakieś procesy w samej rzeczywistości,



że praca języka wzmacnia pracę snu, tak by wspólnie lepiej działały na rzecz przekraczania granic między świadomym a nieświadomym, racjonalnym a nieracjonalnym, a tym samym żeby generowały zaskakujące przypadki, językowo-psychiczne automatyzmy itd.²³

Wszystko się zgadza: najbardziej aktywne z sennych odwołań w *47 lotach balonem* to te mające związek z surrealizmem²⁴. Proteuszowość świata bez jednoznacznych podziałów pomiędzy bytami (*Konik morski*), porami dnia (***) [Taki pęd powietrza]), porami roku (*Czas i Małgosia*), jawą a snem (***) [Nadio]), zdrowiem a chorobą (***) [Był piątek]) to inaczej stan permanentnej deterytorializacji, gotowości (świata, podmiotu) do stawania-się-innym. O tym, że surrealizm Zdrodowskiego nie zapomina o związkach tego ruchu z konkretnym światem, politycznością, niech świadczy chociażby *Wiersz szwedzki*:

Co to ma być? Czy jestem Wojtkiem i zostałem strażakiem? Czy babcia zjadła wilka? Czy dziewczynka zabezpieczyła prowiant? A kto jest tutaj myśliwym?
I czy to nam wystarczy, żeby gwizdać na świat?

Nawet jeśli w końcówce tomu bohater Zdrodowskiego ma dosyć „wycia” świata, wiąże kablem od empetrójki studentów, po czym skacze w modrą toń – i tyle go widzieli (*Syreny*) – zachowuje się „politycznie”. Świat jednak jest miejscem, a nie nie-miejscem, bycie w nim i wychodzenie z niego coś znaczy. Deterytorializacje to zatem przede wszystkim zabiegi mające na celu wytrącenie świata – a raczej nas – z oczywistych trajektorii myślenia o rozdzielonych w nim rolach (na przykład tych z opowieści o Kapturku). Tym samym wszystkie wykorzystywane przez autora *Jesieni Zuzanny* dyslokacyjne procedury, algorytmy, modele, puste formy można uznać za sposoby poszukiwania nowych lokacji – upominających się o drogi wyjścia poza estetyczną autonomię.

²³ „Sponiewierany o północy, wymięty człowiek wchodzi w sen. Lek, len i lep. I lęk pod leszczyną, jak gdyby nagle coś” (***) [Taki pęd powietrza]). Tu ciąg słowny łączy jawę i sen, anestetyzuje i aktywizuje.

²⁴ Bohaterką kilku wierszy jest Nadja (i jej „zjawy” – być może syrenie wcielenie Nadji w *Syrenach*). Bretonowska bohaterka, upostaciowanie dziwności i zmienności świata, u Zdrodowskiego „wymyka się chyłkiem” (*Nadja Oneiros. Jej zjawy*), „nie zna się na świecie”, tak zresztą jak na seksie i śnie, ale zamieszana jest w jakieś dziwne ofiarniczo-okrutne procedury. Jest symboliczna („Nad-Ja”) i realna równocześnie.



Marcina Sendeckiego przygody z obiektem

Raymond Queneau w rozmowie z Georges'em Charbonnierem przytacza (z pamięci) fragment książki doktora Carsona, zatytułowanej *Odwieczne dolegliwości*:

Lekarz pyta pacjenta: „Co panu dolega? Chory odpowiada: „Mam zaburzenia”. Lekarz: „Na co pan się leczył?”. Tamten: „Zrobiono mi trzy rentgeny”. „Jaki jest pana zawód?”. „Jestem inspektorem w budynku B”. „Na czym konkretnie polega pańska praca?”. „To budynek w głębi podwórza”¹.

W intencji Queneau powyższy dialog ma ilustrować tezę, że do języka nie można mieć zaufania, ponieważ nie sprawdza się on nawet na podstawowym, komunikacyjnym poziomie. Takego rodzaju dialog mógłby z powodzeniem znaleźć się w którymś z wierszy Marcina Sendeckiego – rzecz jasna bez uczytelniającej go ramy komunikacyjnej². Potraktujmy to stwierdzenie jako punkt wyjścia do rozważań nad tym, czy poezję Marcina Sendeckiego łączy z awangardą coś więcej niż podniesiona do rangi zasady technika dezautomatyzacji i metody konstrukcji wiersza. Albo inaczej: czy gest sięgnięcia do awangardowego repozytorium związany jest z weryfikacją założeń historycznej awangardy i neoawangardy oraz czy ta weryfikacja wpływa na krytyczną świadomość tego, czym jest poezja i jakie miejsce zajmuje ona w dzisiejszym świecie.

¹ *Dialogi radiowe. Z Raymondem Queneau rozmawia Georges Charbonnier*, tłum. A. Wasilewska, „Literatura na Świecie” 2000, nr 6, s. 203.

² Weźmy na przykład wiersz *Tytuł z Parceli*: „Więc weź i wskaż. Dwóch z wózkiem / do szafy. Albo do śmieci. Normalnie, / pod wierzbę. Do suterenu. Tam, wiesz, / gdzie bank i fikuśna kłódka. // Allo, panowie? Panowie jesteście? To trzeba teraz biureczko na trzecim”. M. Sendeki, *Tytuł*, [w:] tegoż, *Parcelle*, Biuro Literackie, Kraków-Warszawa, „Brulion” 1998 (dalej jako P).



Cierpienie znaku

Genezę sztuki awangardowej stanowi odejście od tradycji *mimesis* – impresjonizm to pierwsza „sztuka hermetyczna” i właśnie jej niezrozumiałość stanowiła o potrzebie założenia pierwszego Salonu Odrzuconych. Jak pisze Craig Owens, modernistyczna sztuka zakłada, że *mimesis* można wziąć w nawias – ponieważ przedmiot artystyczny może zastąpić referenta³. Początki antymimetycznego myślenia sięgają oczywiście głębiej: zbiegają się z początkami nowoczesności. Z bankructwem impulsu mimetycznego wiąże język nowoczesności Walter Benjamin. Kategorią, która oddaje istotę tej antymimetyczności – arbitralności – jest według niego alegoria. Porzucając romantyczny mit zbieżności znaku i znaczenia (którego dysponentem jest symbol), alegoria ustanawia zasadę dominacji zanurzonego w czasie historycznym fragmentu nad mityczną całością – tutaj „(k)ażda osoba, każda rzecz, każda relacja może oznaczać cokolwiek innego”⁴. Tak pojęta substytucja podmywa oczywiście stabilność reprezentacji. Jak pisał Gilles Deleuze, „Myśl nowoczesna rodzi się (...) z bankructwa przedstawienia oraz utraty tożsamości i odkrycia wszystkich sił działających pod przedstawieniem tego, co tożsame”⁵.

Te i kolejne koncepcje niemocy przedstawieniowej, jak Jamesonowska czy Baudrillardowska, są od jakiegoś czasu problematyzowane, reprezentacja wraca pod postacią społecznych konstrukcji świadomości estetycznej czy estetyki afektywnej.

W nurtach awangardowych *mimesis* wykorzystywana była często jako technika artystyczna służąca kompromitacji zarówno zdegradowanego nowoczesnego świata, jak funkcjonującego na starych zasadach pola sztuki – z ustawionym w jego centrum sakralizowanym artystycznym obiektem. Była więc elementem strategii krytycznej (znacznie czytelniejszej oczywiście w praktykach na przykład kolońskich dadaistów niż amerykańskich neoawangardowych pop-artystów). Konceptualizm,

³ W przeciwieństwie do teorii modernistycznej „[p]ostmodernizm ani nie bierze w nawias, ani nie zawiesza referenta, lecz stara się sproblematyzować samą zasadę referencji”. Cyt. za: H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, TAIWPN Universitas, Kraków 2010, s. 113.

⁴ W. Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, tłum. A. Kopacki, posłowie A. Lipszyc, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2013, s. 230.

⁵ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 21.



najdalej idący w dekonstrukcji obiektu sztuki kierunek neoawangardowy, był między innymi reakcją na zawłaszczenie instytucji sztuki przez kapitał. Powrót *mimesis* w tak zwanej neokonserwatywnej wersji postmodernizmu traktowany jest zazwyczaj jako próba odzyskania pamięci kulturowej i dawnych kategorii estetycznych, natomiast jego wersja poststrukturalistyczna dokonuje dalszej dekonstrukcji, jeszcze bardziej radykalnej niż dotychczas problematyzacji referencji i związanego z nią przeformułowania reguł estetyczności. Próbę przełamania impasu reprezentacji stanowić może z jednej strony Rancière'owska koncepcja estetyki jako repartycji postrzegalnego, z drugiej wspomniana estetyka afektywna, łącząca doświadczenie estetyczne z doświadczeniem ciała i jego społeczno-politycznymi uwikłaniami⁶.

Wiązana z poststrukturalistycznym nurtem postmodernizmu poezja Marcina Sendeckiego traktowana jest często jako przedłużenie formalistycznego ramienia awangardy, z typowym dla niej chwytem językowego uniezwyklenia⁷. Nie mniej ważnymi historycznymi kontekstami tej poezji są, jak sądzę, konteksty neoawangardowe: właściwe dla artystów lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych poczucie kryzysu znaku, reanimowanego przez nich albo za pomocą różnych strategii włączania sztuki w życie, albo podporządkowania jej idei pisma, w tym kontekstu konceptualnej ucieczki od obiektu sztuki. Choć wydaje się, że poezja ta jest oczywistym wariantem awangardowej autonomii, to uwzględnić należy również jej zupełnie inny potencjał – szczególnie pierwsze i ostatnie tomy Sendeckiego wchodzą w wyraźną sieć zależności z rzeczywistością pozajęzykową, chociaż efekty tych spotkań różnią się dosyć zasadniczo.

W pierwszych tomach, *Z wysokości*⁸ i *Parcelach*, znajdziemy sporo wierszy, w których związek z rzeczywistością – również z rzeczywistością rozumianą społecznie i politycznie – jest wystarczająco wyraźny, by można było mówić o tej twórczości jako o rozczarowanej mitem rewolucji

⁶ Zob. M. Glosowicz, *Estetyka afektywna. Zarys metodologii badań literackich*, [w:] *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. R. Nycz, R. Sendyka, A. Szczepan-Wojnarska, E. Wichrowska, IBL PAN, Warszawa 2015.

⁷ Piotr Śliwiński za przejaw awangardowości poezji Sendeckiego uznał formalizm, „czytelatorstwo formalne” bez ambicji nowatorstwa. Zob. tegoż, *Świat na brudno: szkice o poezji i krytyce*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2007, s. 71.

⁸ M. Sendeki, *Z wysokości: wiersze z lat 1985–90*, „Brulion”, Kraków–Warszawa 1992 (dalej jako ZW).



solidarnościowej i wyrażającej stan jałowości czasów końca PRL-u⁹. Z tomu na tom związek ten jednak słabnie i coraz wyraźniej uwagę skupia na sobie wydrążony z poczucia obecności język. Właściwie należałoby powiedzieć, że proces ten zaczyna się już w pierwszym wierszu pierwszego tomu, w którym denotatywne cechy języka podejmują grę z denotacją:

Z pewnością jest jeszcze za wcześnie, ale
kiedy to miałoby się zacząć? Z pewnością nie
teraz, na kilka minut przed siódmą, z pewnością
nie tutaj, w pociągu relacji Warszawa – Lublin, i może
nawet nie z tymi ludźmi, których ósemka, nie wyłączając
mnie, patrzy właśnie w okno, druk i oczy sąsiadów, chociaż
ich kolor sprawdzić już dużo łatwiej, sięgając w kierunku
torebki lub serca.

(Z pewnością, ZW)

Można traktować ten tekst jako przejaw poetyckiego obiektywizmu lat dziewięćdziesiątych¹⁰ albo wręcz przeciwnie – jako deklarację uwolnienia sztuki od konieczności referencji, przykład mowy zagadkowej, pozbywającej się obciążeń przedstawieniem i subiektywną podmiotowością. Jeśli połączymy jedno z drugim, otrzymamy coś na kształt Foucaultowskiej „myśli zewnętrznej”, dyskursu transgresyjnego, realizującego się między wnętrzem a zewnątrz, między mową a rzeczą, tożsamością a różnicą¹¹, gdzie mowa nie jest sposobem komunikowania o tym, co wobec niej zewnętrzne, bo zewnętrzność nie istnieje jako samoistość. Można też postąpić inaczej: zewnętrzne zakotwiczenia dyskursu potraktować jako reakcję na kryzys mowy, przedstawienia, znaczenia. Innymi słowy, przeczytać ten tekst jako powtórzenie neoawangardowego gestu

⁹ Tak początek poetyckiej biografii Senddeckiego potraktowany jest w jego nocie na stronie culture.pl; o wierszach Senddeckiego jako o „upolitycznionych, doraźnych, demaskatorskich” – i w tym przypominających poezję Stanisława Barańczaka – pisał Paweł Stępień; zob. tegoż, *Przedśmiertelne drgawki i remedium. O wstydzie, Heraklicie, Epikurze i zamyśleniu*, „Pismo Literackie” 1991, nr 14.

¹⁰ Paweł Mackiewicz łączy typową dla pierwszych tomów Senddeckiego koncentrację na szczególnie z obiektywistyczną tradycją poezji amerykańskiej, przede wszystkim z ważnymi dla brulionowców (i tłumaczonymi również przez Senddeckiego) poetami nowojorskimi. Zob. P. Mackiewicz, *Sequel. O poezji Marcina Senddeckiego*, WBPiCAK, Poznań 2015, s. 97–98.

¹¹ Przykładem tego rodzaju dyskursu jest dla Foucaulta twórczość Maurice’a Blanchota. Zob. M. Foucault, *Myśl zewnętrzna*, tłum. B. Banasiak, [w:] tegoż, *Szaleństwo i literatura: powiedziane, napisane*, wybrał i oprac. T. Komendant, Fundacja Aletheia, Kraków 1999.



ratowania sztuki przed arbitralnością poprzez odwołanie się do semiotycznego porządku indeksu¹².

„Nie istnieje nic bardziej odległego od siebie niż fotografia i malarstwo abstrakcyjne”¹³ – pisze Rosalind E. Krauss, po czym dowodzi, że fotografia stanowi model dla sztuki abstrakcyjnej. Tym, co pozwala jej stać się owym modelem, jest sposób, w jaki realizuje ona zasadę realnej nierealności, będącej połączeniem tu i nie teraz – czyli Barthesowski indeksalny przekaz bez kodu¹⁴. Przekaz niekodowany, oparty na czystej zdolności percepcji, jest zazwyczaj tylko podporą przekazu symbolicznego; w izolacji jest on właściwie nieosiągalny – to, jak mówi Barthes, niewinny, „adamowy stan obrazu”, który mógłby powstać tylko po usunięciu wszelkich konotacji.

Indeks jest podstawą fotografii, co nie oznacza bynajmniej, że to, co fotografia przedstawia, musi respektować zasadę ikonicznego podobieństwa do modelu, może ona – jak rayografy Mana Raya – nie zawierać tego podobieństwa, zachowując jednak relację indeksalnej przyległości pomiędzy przedstawianym a przedstawiającym.

Pojawiający się w sztuce lat siedemdziesiątych porządek indeksu jest zdaniem Krauss reakcją na kryzys znaczenia, jakkolwiek pierwszym artystą, który się do niego odwołał, był Marcel Duchamp. I w jednym, i w drugim przypadku chodzi o zakotwiczenie sztuki w materialnej rzeczywistości, chociaż związek ten nie jest bezproblemowy.

Z pewnością to jeden z „obrazków” – czy też jedna ze scenek – z wierszy Sendeckiego, przedstawiających tyleż rzeczywistość, ile wydrążone w niej

¹² Na tematyzację znakowości języka i świata w poezji Sendeckiego zwracała już uwagę Anna Kałuża. W analizie porównawczej wierszy *Z wysokości*, *** [*Z wysokości*] i *Z wysypki* badaczka podważa zasadność przykładania do tej poezji dualistycznej koncepcji relacji języka i rzeczywistości (albo język, albo rzeczywistość), proponując spojrzenie na wiersz jako na materialny artefakt, będący przestrzenią znakowej mediacji (języka i rzeczywistości). Według Kałuży takie ujęcie nie zgadza się z koncepcją sztuki neoawangardowej, nie wyodrębnia bowiem utworu jako „autonomicznej formy realności”; zob. A. Kałuża, *Schodząc: „Opisy przyrody” Marcina Sendeckiego*, [w:] *też, Bumerang. Szkice o polskiej poezji przełomu XX i XXI wieku*, Biuro Literackie, Wrocław 2010. Zarówno w sztuce awangardowej, jak – przede wszystkim – neoawangardowej mamy jednak do czynienia z wzajemnym uwikłaniem autonomii i heteronomii, jakkolwiek jako modelowe podaje się zazwyczaj przypadki skrajne: sztuki dla sztuki lub sztuki utożsamianej z życiem (czy też odwrotnie: życia stającego się sztuką). Należy jednak pamiętać, że jedna z najważniejszych zasług neoawangardy polega na dematerializacji obiektu jako „autonomicznej formy realności”.

¹³ R.E. Krauss, *Notatki o indeksie*. Cz. 2, [w:] *też, Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011, s. 215.

¹⁴ Zob. R. Barthes, *Retoryka obrazu*, tłum. Z. Kruszyński, [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara i S. Wysłouch, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2006, s. 148–153.



szczeliny, przez które przesącza się znaczenie: w kierunku nadmiaru i zaniku równocześnie. Tymi szczelinami są indeksy. Trudno oczywiście mówić o indeksalności tekstu (jakiegokolwiek tekstu) w dosłownym rozumieniu tego terminu. Lepszym określeniem – skoro już używamy języka strukturalistycznego – byłby „językowy operator indeksu”. Rolę tę pełnią zaimki. Krauss, analizując obraz Duchampa *Tu m'* (Ty mnie), używa pożyczonego od Jakobsona terminu „szyfter”. To pusty znak, wypełniający się doraźną treścią, jak w przypadku zaimków właśnie, pod które, w zależności od okoliczności mówienia, za każdym razem musimy podstawiać nowe dane. W wierszu Sendeckiego, jak w obrazie *Tu m'*, który wypełniają namalowane cienie kilku *ready-mades*, zaimki w takim samym stopniu potwierdzają, jak zawieszają związek z rzeczywistością. Indeksami Duchampa są koło rowerowe, wieszak na kapelusze i korkociąg, indeksami tych indeksów są ich cienie, indeksalna okazuje się również namalowana realistycznie dłoń, ponieważ jej palec wskazujący skierowany jest w geście indeksacji („to”) w stronę referenta:



Rys. 2: Marcel Duchamp, *Tu m'* (1918),

źródło: <https://redundantreviews.wordpress.com/2012/04/21/michael-duchamp-tu-m/>

A jednak efekt obecności, którego gwarantem mają być szyftery, jest oddalony, wielokrotnie zapośredniczony, nie mówiąc już o tym, że „ty” i „ja” to w tym przypadku znaki idealnie puste, obecne jedynie w napisie w lewym dolnym rogu obrazu. W wierszu Sendeckiego indeksalne zwroty deiktyczne „teraz”, „tutaj” i „ci” (ludzie) zostają życiowo uwiarygodnione



przez konkretne aktualizacje: „na kilka minut przed siódmą”, „w pociągu relacji Warszawa – Lublin”, ósemka (ludzi) patrzących „właśnie w okno, druk i oczy sąsiadów”. Ale i tutaj odbywa się praca aktualizowania i oddalania efektu rzeczywistości. To, co spójne, stanowi tło dla nieciągłości. Efekty postrzeżeniowe są tu śladem konstruowania i kodowania. Swojskość konwersacyjnego języka oraz naturalizujące osadzenie w przestrzeni i czasie pełnią funkcję znaku, są nie tyle reprezentacją rzeczywistości, ile znakiem reprezentacji. Podobnie jak trzykrotnie powtórzone „z pewnością” wydaje się znakiem „pewnościowego” dyskursu, a spojrzenie za okno, słowo drukowane i oczy sąsiada – znakami weryfikacji tak zwanej prawdy. W tekście Sendeckiego wszystko jest w ruchu, poddane przeczeniu albo podane w wątpliwość, jak poczucie czasowo-przestrzennej niezmienności w przedziale pociągu. Zmienna – i zagadkowa – jest również perspektywa. Tam, gdzie przechodzimy od planu ogólnego do bliskiego, spodziewać się możemy procedury poznawczej weryfikacji, tutaj natomiast weryfikacja została – podobnie jak w obrazie Duchampa – zapośredniczona. Sprawdzanie koloru oczu sąsiada odbywa się, by tak rzec, drogą okrężną: „sięgając w kierunku / torebki lub serca”. Pewnie dlatego, że tam zazwyczaj sięga się po dokumenty, w których ta informacja jest zapisana. A więc „prawda oczu” jest tylko znakiem czegoś, co samo jest znakiem – pisma. Ostatecznie jednak nie chodzi chyba o zaprzeczenie realnościowemu umocowaniu indeksu, ale o to, że utracił on „życiową” jednoznaczność: nie należy ani do porządku życia, ani sztuki – albo należy do obydwu.

W większości wierszy pochodzących z pierwszych dwóch tomów Sendeckiego rola indeksów jako luk czy fałd problematyzujących przedstawienie jest co najmniej równie wyraźna jak w tym pierwszym. Polega ona często na odsuwaniu, zamrażaniu efektu obecności. Więcej tu znaczeń niż znaków, a dostęp do znaczeń – poprzez znaki – jest poważnie ograniczony. Aktywowany przez podmiot „język autentyczności” to jeszcze jeden „język znaleziony”. Dekonstrukcja tego języka odbywa się często w warunkach „naturalnej” konwersacyjnej sprawozdawczości – sprawozdanie, relacja, opis okazują się formami najbardziej dywergentnymi, powodującymi erozję rzekomo oczywistej treści. Tak jest na przykład w wierszu zaczynającym się od incypitu „Wszystko mniejsze” z *Parceli*:

Wszystko mniejsze. Wsiadłem z tramwaju
i porównuję krajobraz z instrukcją. Kiosk.
Gawron. Dziewczynka wkłada w usta dwa
różowe palce. Nie sposób się zgubić.



Drzwi brzydkie. Schody brudne. Policzyłem
stopnie: cztery, więc brudu niewiele. Dzwonię.
Zostaję tam, wewnątrz. Wychodzę. Ciemniej. Nie

ma nawet śniegu. Niezbyt dobrze widać, ale
przeczytałem, że tramwaj się zjawi
za dwanaście minut. W kieszeni mam książkę,
zapalki i tytoń. Nic mi nie wiadomo.

Efekty postrzeżeńiowe – odwzorowywanie, porównywanie rzeczywistości z jej obrazowymi i językowymi znakami – odwracają tu relacje oryginału i kopii. Punkt wyjścia w procedurze stanowi instrukcja, zaś poszczególne, nietworzące całości elementy świata to jej „realnościowe kopie”. Kiosk, garwron, dziewczynka nie są referentami, nie należą do świata natury, ale do świata kopii. Oczywiście instrukcja również nie może być oryginałem, bo odnosi się zawsze do jakiegoś uprzedniego wobec niej stanu rzeczy. Nic nie wiemy jednak o tym, co poprzedza instrukcję, oryginał zatem to nieistniejący stan rzeczy, od którego kopie i kopie kopii zdążyły się uniezależnić. Związek „realnościowych kopii” z instrukcją, tak jak instrukcji z nieobecnym referentem, jest czysto formalny, mimo że stwierdzenie „Nie sposób się zgubić” sugerowałoby relację mimetyczną. Kopie zaczynają więc między sobą rezonować, a rezonans ten przypomina rytuał, którego znaczenia uległy zatarciu. Język oparty na referencji, język autentyczności („autentycznych” przeżyć podmiotu towarzyszących „autentycznym” zdarzeniom) i język rytuału to kopie jeszcze innego nieobecnego referenta. Nie pomagają go odtworzyć również odwołania literackie: ślady wiersza Świetlickiego *Pod wulkanem* i ślady śladów powieści Malcolma Lowry’ego, które odciskają się na tekście, ale jako indeksy są mało wyraźne, a ich znakowa intencja zupełnie nieoczywista. Tak jak poszukiwanie kluczy do modernistycznej powieści Lowry’ego – politycznych, egzystencjalnych, ezoterycznych czy symbolicznych – ma sens, tak tutaj sens się gubi. Gubi się polityczny wydźwięk frazy „niczego o nas nie ma w konstytucji”, zacierają się wyraźne, choć ciemne barwy świata z wiersza Świetlickiego, „Nie ma nawet śniegu”. Jest indeks, ale znika przedmiot.

Indeksalność pierwszych tomów poezji Sendeckiego, pracująca niejako przeciwnie, na rzecz oderwania znaku od znaczenia, wydaje się o tyle ważna, że pozwala postrzegać te tomy jako część spójnej całości – to początek „cierpienia znaku”, które w kolejnych tomach się nasili, przybierając już jednak inne niż indeksalna formy. Sendeki nie wpisuje się w utopijną ideę, jaka przyświecała neoawangardowym artystom, można



by nawet uznać, że wykorzystuje on idee awangardowe przeciwko nim samym – ratowanie znaku związane jest w jego poezji z unaocznianiem kolejnych faz jego rozpadu.

Przyjrzyjmy się jeszcze dwóm przypadkom na tej drodze. Pierwszym niech będą obrazki z *Książeczki do malowania*, będącej częścią *Szkocięgo Dołu*¹⁵.

W stronę znaku-towaru

„Nie spodziewaj się / cudu po rzeczowym zdjęciu. To / jest krzesło. To stół” – mówi podmiot jednego z pierwszych wierszy tego tomu, zatytułowanego *No, chodź*. Mogłoby się więc wydawać, że w grę wchodzi tu indeksalna przewidywalność, powtórzenie, tautologia. W *Książeczce do malowania* znajdujemy takie właśnie, przewidywalne obrazy: pochodzące z jednej sztancy „serigrafie” dziecięcych gier i zabaw. Nie są to oczywiście fotografie, ale trudno też nazwać je rysunkami, w przypadku obrazków do kolorowania trudniej wszak niż w odniesieniu do jakiegokolwiek innego typu rysunku mówić o stylu czy o zmiennych historycznie regułach transpozycyjnych (a przynajmniej reguły te dużo skuteczniej opierają się czasowi).



Definitywnie przeniesione zdjęcia



Dni są pomocne, noce użyteczne



Spodnie w plamach,
a bluzka nieładna

jaki niski dzień



Sąsiedzi mają identyczny kod



Osoby nie poddane jeszcze
dezynfekcji zapraszamy na piętro,
do pokoju z oknem



A teraz pokrzepieni,
wracamy na kort

Rys. 3: *Książeczka do malowania*, źródło: M. Sendeki, *Szkoci Dół*, dz. cyt., s. 22–29

¹⁵ M. Sendeki, *Szkoci Dół*, Wydawnictwo a5, Kraków 2002.



Mamy tu chyba do czynienia z czymś bliskim Barthes'owskiemu „przekazowi bez kodu”, denotowanemu, dosłownemu (oto obrazki z „prawdziwej” książeczki do kolorowania – przekonuje nas Sendeki). Autor *Retoryki obrazu* dowodzi jednak, że ten „naturalny” przekaz nie istnieje w izolacji: kod symboliczny, z jakim wchodzi on w relacje, podporządkowuje go sobie, udając jednak sytuację odwrotną, tym samym obraz „pod pozorem sensu danego [usiłuje] ukryć sens skonstruowany”¹⁶. Do symbolicznego dochodzi jeszcze – jak w tym przypadku – kod językowy. Na czym polega więc efekt retoryczny *Książeczki do malowania*? Obrazki opatrzone są podpisami, które nie mają waloru represyjnego, ale luzujący (Barthes). Nie ograniczają, ale rozszerzają sensy dostępne za pośrednictwem obrazu. Problem polega jednak na tym, że przesadnie luzują, tak że wspólny dla obrazu i tekstu sens trudno wynegocjować. Obrazki stanowią co prawda semantyczną całość (określoną przez ich przynależność do kategorii „książeczka do malowania”), ale zasada ich kompozycji również polega na „zluzowaniu”, klipartowym zawieszeniu poszczególnych elementów, niepodporządkowanych regułom perspektywy. Podpisy nie wiążą się ani z obrazkami, ani z innymi podpisami. Zgodnie z sugestiami Barthes’a, to na nich spoczywa odpowiedzialność semantyczna. Podpisy: „Definitywnie przeniesione zdjęcia”, „Dni są pomocne, noce użyteczne”, „spodnie w plamach, a bluzka nieładna”, „jaki niski dzień”, „Sąsiedzi mają identyczny kod”, „Osoby nie poddane jeszcze dezynfekcji zapraszamy na piętro, do pokoju z oknem”, „A teraz, pokrzepieni, wracamy na kort” – na pewno nie przyspieszają akomodacji wzroku i rozumienia. Tym bardziej że niektóre ikonizmo-tekstowe całości tworzą pary, w których zdublowanym obrazom towarzyszą inne teksty. Te duble aż proszą się o komendę: znajdź dziesięć różnic..., i różnica rzeczywiście się pojawia, ale przeniesiona na tekst: w postaci innych podpisów. Jak wiadomo z lektury Barthes’a, spójności obrazu należy szukać na poziomie kodu symbolicznego, na czym zatem polegałaby korekcyjna funkcja tego kodu w przypadku *Książeczki*...? Zaproponowanie go wydaje się wysoce ryzykowne nie tylko dlatego, że jego sygnały są nieciągłe, ale dlatego, że Sendeki ucieka od spójności, również w jej ideologicznym wymiarze. Obrazki rzeczywiście wydają się serią idealnie pustych znaków, a przekaz kulturowy, jaki proponują – przekazem bez kodu. Podpisy także są fragmentami języków gotowych i nie oferują żadnej spójnej płaszczyzny rozumienia. Zamiast uspoijnającego kodu

¹⁶ R. Barthes, *Retoryka obrazu*, dz. cyt., s. 153.



symbolicznego (jak mówi gdzie indziej Barthes – mitycznego) pojawia się tu więc decentralizujący kod alegoryczny. Wpisana weń intencja krytyczna, czyli modernistyczny efekt obcości wywołany rozejściem się obrazu i języka jest – jak prace Duchampa z analiz Krauss – ilustracją cierpienia znaku, traumy znaczenia.

Nieco inne możliwości rozumienia tego efektu alegorii pojawiają się, kiedy uwzględnimy aspekt towarowy obrazków z malowanki. Jak pisze Senddecki w nocy zamykającej *Szkoci Dół*, pochodzą one z książeczki wydanej około 1950 roku w Londynie w wydawnictwie Rybitwa. Jeśli weźmiemy pod uwagę, że w tym czasie rodził się na Zachodzie (właśnie w Londynie) pop-art, i podążymy za tą sugestią, wnioski z porównania – w intencji nieznanego autora rysunków z całą pewnością nie popartowej – książeczki do malowania i książeczki Senddeckiego mogą być co najmniej interesujące: obrazki przedstawiają sielankowe scenki ze świata dobrobytu i konsumpcji, świata dziecięcego – ale perwersyjnie dziecięcego. Dzieci się uczą, kupują lody, opalają się na plaży, łowią ryby, grają w minigolfa i udają na spoczynek po – biorąc pod uwagę tak napięty plan – trudnym dniu. Wykonują „dorosłe” czynności, wchodzą w role dorosłych: na pierwszym obrazku mamy dzieci uczące dzieci, na trzecim i czwartym „małżeńską” parę zażywającą przyjemności słońca i wody, na piątym młodocianych snobów, na szóstym dwie lolitki i dziecko w łóżku. Tylko na drugim pojawia się osobnik dorosły: w funkcji służebnej – sprzedawcy lodów. Pomijając role genderowe, których analiza mogłaby być równie interesująca, skupmy się na aspekcie towarowym tych obrazków: to świat w wersji luks, *lifestyle à la* Richard Hamilton czy David Hockney (*toutes proportions gardées*). Dokonuję tu popartowego zawłaszczenia – z pozoru tylko – niewinnej książeczki do malowania nieznanego autora, chcąc powiedzieć, że dopiero w geście Senddeckiego mit konsumpcji – wzmocnionej przez infantyлизację – staje się wyraźnie widoczny i dopiero w jego wersji *appropriation art* pojawia się intencja krytyczna (bo to w jego książeczce – a nie w zwykłej książeczce do malowania – obrazki znaczą popartowo). Autor *Szkocięgo Dołu* osiąga więc to, o co Hal Foster dopomina się, analizując między innymi Krauss – dekonstrukcja znaku obejmuje tu również proces rozpadu towaru-znaku, za niewinnymi *signifiants* stoi rozumiany po Barthes’owsku kod symboliczny, w tym przypadku fetyszystyczno-infantylna fascynacja obrazami konsumpcji, Senddecki tworzy zaś sztuczny mit (Barthes) – luzujące podpisy włączają konwencjonalne obrazki w krytyczny montaż. Nie jest to oczywiście nachalny komunikat, obskurancka *Kulturkritik*



stanowiąca w gruncie rzeczy reprodukcję spektaklu (jak w przypadku wielu postmodernistycznych artystów spod znaku krytyki-afirmacji reguł utowarowienia, jak na przykład Jeff Koons), ale gra znacznie subtelniejsza: poezja wkomponowana została tu w grę pomiędzy „cierpiącym” z powodu śmierci sztuki (poezji), bezpowrotnie zluzowanym znakiem a zadowolonym z siebie znakiem-towarem.

Odzyskiwanie obiektu

W tomach napisanych po 2000 roku, poczynawszy od 22¹⁷, coraz więcej jest wierszy „szczętkowych”, resztkowych, w których reprezentacja przestaje być problemem, ponieważ części języka namnażają się symulacyjnie i jeśli cokolwiek referują, to swoje semiotyczne niezwiązanie. Nie chodzi tu ani o zaprzeczanie kategorii *mimesis*, ani o problematyzowanie zasady referencji, nie chodzi też, jak sądzę, o przywoływanie awangardowej zasady materialności języka i innych metafizycznych złudzeń charakterystycznych dla jej historycznych koncepcji. Również to, co pozostało po OuLiPo, a więc wy-myślanie językowych mechanizmów zabezpieczających ideę oryginalności, traktowane jest przez Sendeckiego jako rezerwuuar wyczerpanych chwytów. Autor *Parceli* przywołuje tropy awangardowe symulacyjnie, odbierając im estetyczne i epistemologiczne walory, opróżniając je ze znaczenia.

Post-wiersze Sendeckiego stanowią jednak przestrzeń, w której odbywa się, by tak rzec, ruch dwukierunkowy: realności traktowanej konstruktywistycznie, jako efekt reprezentacji, towarzyszy tu realność rozumiana jako powrót ciała i podmiotu. Przepisana, zawłaszczona tradycja literacka, przede wszystkim romantyczna, dyskurs miłosny i dyskurs ciała to rejony, w których Sendeki próbuje, jak sądzę, odzyskiwać utraconą rzeczywistość. Wraz z *Przedmiarem robót*¹⁸ przedostają się również do jego poezji tematy bezpośrednio polityczne, związane z polityką historyczną – zasupłane z motywami biograficznymi, tworzą one zastanawiającą całość (jak zawsze rozbitą). W przeciwieństwie do ostatnich tomów Sosnowskiego nie ma ona jednak nic wspólnego z przechwytywaniem kodów późnokapitalistycznego społeczeństwa spektaklu, raczej chce tylko zaświadczać o jakiejś

¹⁷ M. Sendeki, 22, WBPiCAK, Poznań 2009.

¹⁸ M. Sendeki, *Przedmiar robót*, Biuro Literackie, Wrocław 2014 (dalej jako PR).



(jego, naszej, pokoleniowej, narodowej...) rzeczywistości, a więc – w jakimś sensie analogicznie do tego, co dzieje się w poezji Sosnowskiego – wiersze Sendeckiego włączają się w skomplikowaną grę o rzeczywistość.

Sendeki odwraca tym samym sytuację, jaka miała miejsce w tomach *Z wysokości* i *Parcele*: tam pozory obiektywizmu uruchamiały mechanizm dekonstrukcji, tutaj – w tomach *Pół*¹⁹, *Farsz*²⁰, *Przedmiar robót*, *Lamety*²¹, *W*²², *11 przypisów do „22”* oraz *33 inne obiekty tekstowe*²³ – z ponowoczesnych ruin wydobywa się głos mocno osadzony w świecie; widoczne są ślady poetyckiej i kulturowej tradycji, pojedynczej, rodzinnej i pokoleniowej biografii. Albo inaczej: dekonstrukcja ma tu inny niż dotąd potencjał. Spójrzmy na wiersz zamykający *Farsz*:

Plac szybko się zbiega
Pluton idzie w rozsypkę
Tofet między skórą a skórą
Nie da się żyć od początku

Nie da się żyć od początku?
W kuźni światła
W niecce
W jąkale

Aaa
a
Podobno orzeł wyniósł dzieci na upłaz i poi je miodem

To nie jest melodia dla stu
To nie jest melodia do snu
To jest nie ze słów

(*[Niec]*, F)

Tak jak wcześniej język ujawniał pęknięcia, luki w rzeczywistości, tak teraz językowe nieciągłości ukrywają, przesłaniają jej ranę (traumę). Tofet to miejsce w Dolinie Gehenny, gdzie w czasach punickich składano rytualne ofiary z dzieci. Scenę przedstawiającą tego rodzaju ofiarę

¹⁹ M. Sendeki, *Pół*, Biuro Literackie, Wrocław 2010.

²⁰ M. Sendeki, *Farsz*, Biuro Literackie, Wrocław 2011 (dalej jako F).

²¹ M. Sendeki, *Lamety*, Biuro Literackie, Wrocław 2015.

²² M. Sendeki, *W*, Biuro Literackie, Stronie Śląskie 2016.

²³ M. Sendeki, *11 przypisów do „22” oraz 33 inne obiekty tekstowe*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2017 (dalej jako 11P).



całopalną znajdziemy między innymi w *Salambo* Flauberta: płonące dzieci unoszą się w powietrzu i znikają na krawędzi czeluści, zapewniając zebranemu tłumowi makabryczny spektakl z samymi „efektami specjalnymi”.

Sendecki nie rezygnuje z elementów postrzeżeńiowych, ale mocno je otamowuje, ogranicza się do nazwania zobiektywizowanych doznań, jakie mogą towarzyszyć komuś, kto unosi się w górę („Plac szybko się zbiega / Pluton idzie w rozsypkę”). Traumatyczność szyfrowana jest tu przejściem do sfery taktylnej: tofet, umieszczony „między skórą a skórą”, oznacza jednak topniejące, rozlewające się ciała. Próba przejścia opowieści o tym, że „nie da się żyć od początku”, przez legendę, bajkę czy mit („Podobno orzeł wyniósł dzieci na upłaz i poi je miodem”) nie może się udać: „Aaa” nie będzie kołysanką. Stwierdzeniem „To jest nie ze słów” kończy tę opowieść Sendeki. To wiersz ob-sceniczny – wbrew temu, co mówi jego autor, język przechwytywa tu obraz, który „jest ze słów”, ale właśnie dlatego działa „przeciw scenie”, nie pozwala odbiorcy stać się uczestnikiem spektaklu, voyeuem²⁴. „W estetycznym porządku sztuki nic nie jest «nieprzedstawialne»”²⁵. Ale to, co przedstawione, stanowi efekt „dzielenia postrzegalnego”, w tym przypadku mającego chyba na celu wyhamowywanie i wydobywanie (wydobywanie przez wyhamowywanie) obrazu-afektu, a tym samym reaktywację cielesności.

A teraz *Przedmiar robót*. Tytuł tomu uruchamia sensy z pola technologii budowlanych, ale w książce mowa jest przede wszystkim o wierszu. Idea byłaby taka: zanim zacznie się pisać, należy wykonać „przedmiar robót” poetyckich, by dobrze skosztorysować – i nie stracić. Tego rodzaju robota jest robotą na wymiar, realizuje zapotrzebowania i wymaga rozliczenia. Ironicznie pomyślany „przedmiar” Sendeki – jako diagnoza (pewnego rodzaju) poezji i dyskursu okołopoetyckiego – zaczyna się jednak dosyć ryzykownie: od dedykacji Sylwestrowi Sendekiemu, żołnierzowi AK i WiN, inżynierowi, ojcu poety. Co prawda w ostatnich tomach Sendeki ciało i afekty to poetycka ziemia „odzyskiwana”, należy jednak pamiętać, że na prawach językowej dekonstrukcji. Tutaj również konwencjonalna formuła „In memoriam” nie zapowiada tego, czego można by się po niej spodziewać – albo inaczej, działa jak każda poetycka formuła w rękach tego

²⁴ Zob. H. Foster, *Powrót Realnego*, dz. cyt., s. 182.

²⁵ J. Rancière, *Rewolucja estetyczna i jej skutki*, tłum. M. Kropiwnicki, [w:] tegoż, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa, wstęp. M. Pustola, Korporacja Ha!art, Kraków 2007, s. 144.



poety: traci przyczepność do miejsca, z którego pochodzi. Nie uruchamia zatem dyskursu żałobnego, ale „jest zamiast” niego, tom nie podejmuje też bezpośrednio tropu politycznego, chociaż dedykacja zarzuca przynętę.

Jeszcze jeden aspekt *Przedmiaru robót* wydaje mi się interesujący: stanowi on powrót do idei obiektu. Chce być – jak wcześniej *Książeczka do malowania* – materialnym bytem i upomina się o wkład pracy odbiorcy (tam kolorowanie, tu wykonanie przedmiaru). Wcześniej obiektowość była elementem dekonstrukcyjnej gry, sama się niejako likwidowała, ale wносиła do interpretacji istotne sensy ekonomiczno-rynkowe. Teraz również nie wydaje się chwytem serio, ale podobnie jak w *Szkocim Dole* każe konfrontować sensy poetyckie z ekonomicznymi. Być może chodzi o pytanie o miejsce poezji pośród dominujących zekonomizowanych dyskursów współczesności, o prowokacyjne upominanie się o wycenę poetyckiej roboty. Pusty przedmiar Sendeckiego („zacytowany” i zmaterializowany zarazem na pierwszej stronie okładki i na ostatniej stronie tomu) byłby raczej odmową włączenia poezji w ekonomiczny obieg towarów i usług, znakiem rezygnacji z kalkulacji: mierzenia, ważenia i porównywania rzekomo konkurujących z sobą jakości poetyckich. Powaga i niepowaga, zrozumienie i niezrozumienie, jak podpowiada Wiersz (PR), nie stanowią w poezji alternatywy. (Przedmiar może jednak wykonać odbiorca, autor oddaje mu go do ręki jako obiekt do zagospodarowania.) Istnieje jeszcze co najmniej jedna interpretacja tomu Sendeckiego jako przedmiaru robót – tom jako przedmiar to zmaterializowany brak po Sewerynie Sendeckim. Formularz z całą pewnością nie jest nowy, z powodzeniem mógłby być „dokumentem z epoki”.

Niezależnie od tego, jaka formuła obiektu jest Sendeckiemu najbliższa, „obektowość” wydaje się w jego poezji kategorią ważną – wraca w tytule ostatniego tomu, choć ten obiektem z wyglądu być nie chce. *11 przypisów do „22” oraz 33 inne obiekty tekstowe* to ostatecznie jakaś formuła „wyjścia z poezji”. Tak jak neoawangarda, by wyjść z instytucjonalnie przypisanego sztuce miejsca, musiała porzucić obiekt, tak poezja robi to samo za jego pośrednictwem. Cel jest podobny. Jak utrzymuje motto – chodzi o przetrwanie sztuki w warunkach zagrożenia (Norwid, *Assunta*, 11P). W pierwszym wierszu Sendeckiego gra w grę dada, jego obiekt tekstowy to wiersz w stanie konstytuowania się: rozsypane sylaby, z zasadniczą przewagą „da”, fragmenty słów i pojedyncze słowa, z których ostatecznie wychodzi jakaś ułomna (narysowana: *draw*) wersja prawdy, albo tylko takaż wersja dada: „Drawda”. Wydaje się, że mechanizm dada: działanie powtarzającej się zgłoski „da” jako zarazem zwornika sensu i źródła jego dekonstrukcji



można by porównać do działania obiektów dada (pierwszych antysystemowych obiektów sztuki) – wytrącając nas z myślowych przyzwyczajeń, problematyzując one zasady percepcji i obraz rzeczywistości, zawieszają opozycję pomiędzy reprezentacją a pustym znakiem. Na pewno jednak coś z nami robią, czegoś od nas chcą, i chcą, żebyśmy i my chcieli czegoś od nich.

Jak pisze Rosalind E. Krauss, pojęcie rzeźby w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych rozszerzyło swój zakres niemal do nieskończoności, kategoria ta stała się doskonale plastyczna²⁶. W poszerzonym polu funkcjonują też, jak sądzę, obiekty Sendeckiego. W ostatnim tomie są nimi również przypisy, wskazujące (indeksujące) jako źródło odniesienia dwadzieścia dwa wiersze z tomu 22. A także utwory poświęcone zmarłemu przyjacielowi Cezaremu Bemowi. Autor *Parceli*, od pierwszych tomów stawiający na materialność znaku (będącego źródłem dyspersji znaczenia), teraz nazywa wiersze obiektami. W poszerzonym polu rzeźba-obiekt, która utraciła miejsce w związku z opuszczeniem instytucjonalnej przestrzeni, odzyskuje je, ale już na innych prawach. Znosi przeciwieństwo architektury i nie-architektury, krajobrazu i nie-krajobrazu, wychodzi poza samą siebie i lokuje się w przestrzeni ustanowionej logicznie (a nie instytucjonalnie czy geograficznie)²⁷. Obliczona jest na działanie, nie na bierną recepcję. Wiersze-obiekty Sendeckiego każą wychodzić poza ich tekstowość i brać pod uwagę wszystko, co znajduje się w poszerzonym polu: inne wiersze i dzieła sztuki, biografię autora, politykę czy ekonomię. Jak obiekty dada, znajdują się w pół drogi pomiędzy znaczeniem a pustym znakiem. Wydaje się więc, że nie sposób ich zamknąć w poststrukturalistycznej formule poezji uwolnionej od życia, że nawiązania awangardowe działają w nich zarówno na rzecz utraty, jak odzyskiwania rzeczywistości – przy czym początkowo znaki rzeczywistości wspomagały tu proces utraty, dzisiaj utrata otwiera na rzeczywistość.

²⁶ Zob. R.E. Krauss, *Rzeźba w poszerzonym polu*, [w:] tejsze, *Oryginalność awangardy*, dz. cyt., s. 275–277.

²⁷ Zob. tamże, s. 280–287.



„Punk is dead” – ogłoszono, zanim ta muzyczna maszyna na dobre ruszyła. I to z dwóch skrajnie różnych powodów: Malcolm McLaren obwieścił śmierć punka, ponieważ Johnny Rotten, frontman Sex Pistols, wyszedł w wywiadzie udzielonym jednej z brytyjskich gazet na „faceta o dobrym guście”, na dodatek mówiącego niezłą angielszczyzną; według innych, między innymi Marca Pirroniego, początkiem końca był już występ zespołu w programie Billa Grundy’ego, gdzie sprowokowani Pistolsi zaczęli wyzywać prowadzącego, używając słów uważanych powszechnie za wulgarne¹. Strategia skandalu – wymyślona przez McLarena i Vivienne Westwood – nie jest oczywiście „całą prawdą” o zespole Sex Pistols, który dał początek muzyce i estetyce punk. Jak sugeruje Jon Savage, autor książki *England’s Dreaming. Sex Pistols i punk rock*², korzeni tego ruchu należy szukać w awangardzie i neoawangardzie. W pierwszym numerze pisma „Punk” znalazł się między innymi tekst Patti Smith o Rimbaudzie, McLaren często powoływał się na sytuacjonistów, zwrot w kierunku „gorszej” kultury: plastiku, filmów klasy B, fast foodów i reklamy zbliżał punk do pop-artu, niedaleko znajdują się także grupa Fluxus, a nawet wiedeńscy akcyjniści³. Co w połączeniu ze społeczną frustracją lat siedemdziesiątych – Pistolsi wywodzą się z robotniczych osiedli Londynu – skutkuje brytyjską wersją kontestacji „społeczeństwa spektaklu”. Łatwiejszą niż Debordowska, ale jednak kontestacją.

¹ Zob. P. Bratkowski, *Punk rock i Sex Pistols. Spektakl żywych lalek*, <http://www.newsweek.pl/kultura/live-76-sex-pistols-40-lat-punk-rocka-rewolucja-punkowa-,artykuly,396078,1.html> (dostęp: 20.02.2017).

² J. Savage, *England’s Dreaming. Sex Pistols i punk rock*, tłum. M. Marciniak, Axis Mundi, Warszawa 2013.

³ Zob. tamże, s. 167–168.



„ja jestem ten napalm”

Kamila Janiak uprawia sztukę intermedialną – wydała trzy tomy poetyckie⁴ i jest wokalistką kilku składów muzycznych⁵, reprezentujących dość różną estetykę, ale wywodzących się z postpunka. Interesuje ją synth pop, dream pop, industrial, hardcore punk, grunge, a od jakiegoś czasu także heavy folk. Na scenie muzycznej ma sporą konkurencję: zespołów uprawiających granie postnowofalowe jest na rynku na tyle dużo i są do siebie na tyle podobne, że trudno im się wybić, w polskiej młodej poezji – również dzięki związkom z muzycznym punkiem – zajmuje natomiast miejsce szczególne, jakkolwiek i tutaj trudno mówić o jakiejś spektakularnej karierze. Jej nazwisko bywa wymieniane obok kilku innych nazwisk polskich poetek młodego pokolenia – ostatnio szczególnie chętnie obok Kiry Pietrek i Ilony Witkowskiej⁶ – z których Janiak chyba najmniej interesuje krytyków (wystarczy porównać liczbę recenzji ich książek). Zestawienie to podpowiada pewną ramę komunikacyjną – dla polskiej młodej krytyki jest nią zaangażowanie.

Kamila Janiak – zaryzykuję twierdzenie, że w sposób najbardziej oczywisty ze wszystkich poetów i poetek jej pokolenia – odwołuje się do myśli anarchistycznej, albo szerzej: negatywistycznej. Łączy różne formuły negatywności, bliskie przede wszystkim anarchii punkowej, dla której odległych w czasie antenatów można by szukać wśród filozofów upermanentniających konflikt, takich jak Nietzsche, Kierkegaard czy Bataille, i proudhonistów z lansowanymi przez nich ideami z jednej strony wolności, z drugiej – plebejskości, ludowości sztuki⁷. Janiak – jak wymienieni filozofowie negatywności, przeczący pragmatystycznej koncepcji rzeczywistości – stawia na ekonomię ekstazy i zraty, chociaż jej myślenie

⁴ Zob. K. Janiak, *Frajerom śmierci i inne historie*, Staromiejski Dom Kultury, Warszawa 2007 (dalej jako FS); K. Janiak, *kto zabił bambi?*, Fundacja MAMMAL, Warszawa 2009 (dalej jako KZB); K. Janiak, *zwęglona Jantar*, Staromiejski Dom Kultury, Warszawa 2016 (dalej jako ZJ).

⁵ Są to: Das Moon, We Hate Roses, Posing Dirt i Delira & Kompany.

⁶ W antologii młodej polskiej zaangażowanej poezji zatytułowanej *Zebrało się śliny* (red. P. Kaczmarek, M. Koronkiewicz, Biuro Literackie, Stronie Śląskie 2016) obok ośmiu poetów znalazły się tylko te trzy poetki.

⁷ Artysta jest wolny – mówi Proudhon – to jego podstawowy przywilej, ale musi liczyć się z potrzebami mas i jego sztuka musi realizować przede wszystkim zadania etyczne. Zob. P.-J. Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Librairie Internationale A. Lacroix et C^o, Éditeurs, Paris 1875, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k114943t> (dostęp: 20.07.2017).



nie ma wiele wspólnego z ich metafizycznie i heroicznie zorientowanymi metodami radzenia sobie z kryzysem alienacyjnym.

„Właściwie to trudno uwierzyć, że mamy rok 1973. Powinien być 1935. Myślałem, że do dzisiaj to wszystko już wyleci w powietrze. Kiedy miałem szesnaście lat, myślałem, że wszystko wyleci w powietrze, zanim dożyję dwudziestki”⁸ – pisał swego czasu Sil Sylvain, członek zespołu New York Dolls. O zbuntowanych pokoleniach lat pięćdziesiątych Octavio Paz pisał, że ich fanatyczna wola istnienia przejawia się przede wszystkim w decyzji „niebycia takimi, jak inni, którzy ich otaczają”⁹. Jak powiedziałam, poezja Kamili Janiak przerobiła różne lekcje negatywności i najciekawsza wydaje się w niej uniejednoznaczniająca końcowy efekt umiejętności ich kontaminowania. To, co można by tłumaczyć młodzieńczą potrzebą „bycia inną”, zarażone jest tu filozofią czystej, można by powiedzieć: bezinteresownej negatywności¹⁰ – a przy tym każda z tych podmiotowych strategii pamięta swoje wczorajsze wcielenia. Już wiersz otwierający *Frajerom śmierć i inne historie*, zatytułowany *wzdłuż potęgi agresora*, wikła się w etyczną dwuznaczność – działania „nie dla ludzi” są działaniami „dla wiosny” (*contra* kultura, *pro* natura). Ale jego ekologiczność jest podejrzana, bo zacytowana i zinfantylizowana. Jako taki można go równie dobrze uznać za kpinę z reguły „kobiecego pisania”:

to nie dla ludzi kopię tę głowę,
tylko dla wiosny, żeby mogła przyjść
i wzniecić kielki i pączki łechtać
przy ich różowej narośli, więc

to nie dla ludzi odłamuję kości
z ciężkiej konstrukcji na szczycie
ludzie są prości i jeszcze się prostują,
chwycić więc trzeba szyje, twarze

z porcelanowym rumieńcem i kopać
te głowy dla siebie i dla tej pory

⁸ Komunikat prasowy Mercury Records (czerwiec 1973). Cyt. za: J. Savage, *England's Dreaming*, dz. cyt., s. 85.

⁹ O. Paz, *Labirynt samotności*, tłum. J. Zych, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991, s. 12.

¹⁰ „Wiem, że człowiek jest negacją, że jest rygorystyczną postacią Negatywności, albo niczym” – mówi Bataille. *Hegel, l'homme et l'histoire*, „Monde Nouveau-paru”, janvier 1956, nr 96. Cyt. za: K. Matuszewski, *Człowiek – eternizacja hiatusu. Szkic antropologii Georges'a Bataille'a*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Philosophica” 2007, nr 19–20, s. 157.



która ma przynieść taki drobny myk.
przy ich kociej prędze ja jestem ten napalm
(wzdłuż potęgi agresora, FŚ)

Poetka konfrontuje „miękkie” tradycje kobiecego pisania, nie zapominając o zdrobnieniach i ciepłych kolorach, z brutalno-militarną „męską” stylistyką, nadwerężając te łatwe przyporządkowania. Bunt Janiak ma przede wszystkim wymiar antyantropoiczny – skierowany jest przeciw człowiekowi – ale chyba również antyreligijny (ciężka konstrukcja na szczycie może być krzyżem, a jedna z kopanych głów „z porcelanowym rumieńcem” może należeć do figury Chrystusa).

Antyprometejskie tony odzywać się będą w jej poezji również później – zawsze wydobywając kolizję ze stereotypem kobiecej emocjonalności, opiekuńczości, empatii, im później jednak, tym mniej pokazową; tu nie chodzi o emancypację, o przejmowanie męskich przywilejów, ale raczej o odrzucanie humanistycznych prerogatyw kulturowych. W jednym z wierszy kończących tom *Frajerom śmierć* znajdziemy bardziej jednoznaczną wizję końca, również związaną z ogniem:

chciałabym najbardziej, żeby człowiek
zdychał, a reszta się patrzyła
i tak do ostatniego zgromadzenia

niech zdycha, a oni niech patrzą,
a potem do ostatniego zgromadzenia,
niech giną, reszta niech sobie patrzy.

chciałabym, ale tak z iskrą,
żeby wszystko poszło sprawnie.

(iskra, FŚ)

Wygląda to więc na – *sensu stricto* kontrkulturowy, bo nieproponujący żadnych rozwiązań w ramach kultury ani nawet niczego zamiast kultury – nihilizm, próbę podważenia systemu, którego centrum stanowi człowiek. I to nie człowiek będący białym heteroseksualnym mężczyzną, który zawiadywał prawami zarówno kultury, jak i kontrkultury, ale – po prostu – człowiek.



„wojna, mówi marines”

Tym światem rządzą prawa wojny, trwa mobilizacja – nie jest łatwo, a będzie jeszcze gorzej. Przeżyją tylko niektórzy. Chodzi rzecz jasna o wojenne reguły obowiązujące w tak zwanym normalnym świecie, a więc w społeczeństwach kontroli, gdzie – oswojone – nie wyglądają zbyt groźnie: „wojna, mówi marines, wojna / w lustrze wygląda jak prawdziwa zabawka. / tulejki, cylindry, śrubokrętki, / kogutki, sreberka, rurociąg północ-południe” (*pan katakumb o pogodzie*, FŚ). Neutralne, wydawałoby się, migawki z życia podmiotu-bohaterki mają w sobie nieokreśloną, ale często domagającą się materializacji dyspozycję do zmieniania się w katastrofę, a w najlepszym razie realizują negatywne afektywne scenariusze. Ślady militarnej retoryki perforują tu historie rodzinne, miłosne, przyjacielskie; dekonstruuje każdą przyjemnie (albo tylko neutralnie) zaczynającą się opowieść – o zakręcaniu korka w umywalce (*przyjaciół*, FŚ) czy wyprawie na piwo (*frajerom śmierć I*, FŚ). Albo odwrotnie, rzecz zaczynająca się jak opowieść o wojnie wkrótce wtapia się w jakąś swojską historyjkę – o człowieku, który za długo siedział na posadzce (*pan katakumb o początkach*, FŚ), czy o dziobach boeingów, przed którymi można się schronić, idąc na kawę (*obserwatorium*, FŚ). Opowieść o boeingach „faluje”: zagrożenie i swojskość nadają temu wierszowi synkopowy rytm, niestabilność tematyczna idzie w parze z niestabilnością harmoniczną (długie, znudzone codziennością zdania przerywane są krótkimi powiadomieniami typu „uwaga, zagrożenie” – w każdej chwili może nastąpić wybuch).

Ta kataklizmowo-wojenna retoryka, mimo że wpisuje się w techniki narracyjne popkultury, narusza reguły społeczno-kulturowego układu, który jest tu na różne sposoby negocjowany – wrażliwy na rozmaite naciski, przesunięcia, manipulacje, rozszczelnia się; subwersywne akcje podmiotu-bohaterki Janiak są bardziej skuteczne niż otwarte przeciwko niemu wystąpienia.

Nie jest ona ofiarą tego systemu – albo jest nią tylko o tyle, o ile ofiarami są wszyscy, którzy muszą w nim funkcjonować. Ona go rozpracowuje, przechwytytuje jego reguły i świadomie obsadza sobą role, które przewiduje system: społeczne, kulturowe, płciowe. Świetnie obrazuje to wiersz *inkwizycja*, w którym dokonują się istotne z punktu widzenia tego systemu podmioty:



wierząc, że można ukrzyżować słonia
i bronić się nim przed wszelkim wypadkiem,
można wyjść z domu i pierdolić wszystko.

przez większość czasu jestem biała
jak chleb na ryżowej mące albo kajzerki
o zapachu stearyny. chociaż ich cena
jest za niska, żebym zechciała się schylić.
dlatego strzelam co do zapachu i smaku.

co parę dni, kiedy trafiam na okazję,
jestem czarna i mam najpiękniejszy tyłek
świata. noszę krzyż ze słoniem na szyi
i pierdolę wszystkich, jestem czarna
i pierdolę białych, jestem biała etc.
schylam się częściej, używam hebanu

na dziko. odjazd na hormonach, boli
za każdym razem. czy białą czy czarną mają
okazję, zbliżają się ciała, które znam z imienia.
(inkwizycja, FŚ)

Po pierwsze, rolami zamieniają się Chrystus i słoń – jako amulety zapewniające bezpieczeństwo – a właściwie słoń wypiera Chrystusa, czego nieprzyjemną konsekwencją jest konieczność jego ukrzyżowania. Po tej podmianie „można wyjść z domu i pierdolić wszystko” – nie tylko w sensie przenośnym. Druga zamiana dotyczy właśnie nieprzenośnego sensu. Otóż, jak się okazuje, rola białej lub czarnej kobiety jest kwestią wyboru, w jakiejś mierze zależy ona od tego, kogo się... no właśnie – jeśli użyjemy słowa nie-nacechowanego, zgubimy niezwykle cenną w tym wierszu dwuznaczność. Ponieważ rzecz nie (tylko) w tym, z kim bohaterka spółkuje, ale też kogo równocześnie, powiedzmy, lekceważy. Choć nadal może się wydawać ofiarą systemu („boli / za każdym razem”), pewnie dlatego że – nieważne, biała czy czarna – kobiecie i ofierze jakoś ze sobą po drodze, to jako „organizatorka” swojego seksualnego życia przejmuje (w takim stopniu, w jakim to możliwe) kontrolę nad rolami, które wcześniej sprawowały kontrolę nad nią. Mając do dyspozycji „ciałka, które zna z imienia”, staje się świadomą wykonawczynią roli, aktorem (aktorką), o którym Bruno Latour mówi, że gotową wiedzę zastępuje praktykami poznawczymi: tworzeniem wiązań, translacjami, negocjacjami¹¹, tym samym podważa wiedzę i renegocjuje władzę.

¹¹ Wszystkie one są elementami antyesencjalistycznego stanowiska Latoura – w ANT (*Actor-Network Theory*) istotne są relacje, w jakie wchodzi ze sobą badane obiekty. Zob.



Bohaterka Janiak zawsze wie i rozumie więcej i chociaż niekoniecznie więcej może, czyni z wiedzy i rozumienia konkretny użytek: gra organizującymi fałszywą świadomość mechanizmami wiedzy-władzy, jednak nie po to, by – jak inni demistyfikatorzy praw żarłocznego kapitalizmu – wystąpić w obronie jego ofiar, ale żeby zdyskredytować wszystkich: i oprawcę-kapitalizm, i jego naiwne ofiary. Bohaterem wiersza *częśćciej, częśćciej* (FŚ) jest bezrozumny, bezwolny tłum, któremu „wydaje się” (że jest wolność słowa, że wszyscy są równi), tymczasem „nie podejrzewają / że ktoś ich sprzedał, ktoś zaraz kupi”. Ponownie mamy tu do czynienia z mechanizmem translacji, negocjacji reguł, podważającym zastany układ – podmiot-bohaterka „jest za, a nawet przeciw” – jest z tłumem („myślą, że wszyscy / jesteśmy równi”) i przeciwko niemu, z tymi, którzy chcą, a nawet powinni go pacyfikować. Innymi słowy, nie jest po żadnej stronie, co nie znaczy, że jest nigdzie – renegocjuje swoje miejsce. Dwie mocne frazy reprezentujące myślenie kategoriami porządku: „bezpieczeństwo najwyraźniej chuj” i „dyscyplina najwyraźniej chuj”, to nie niepotrzebna wulgarna nakładka na „poważny” społeczny dyskurs, ale produkt tego dyskursu, zmieniający, negocjujący społeczny układ i miejsce w nim podmiotu-bohaterki – nieoczywiste, otwierające nowe możliwości.

W ten sposób uzgadnia się tu wszystkie społeczne reguły: rodzinne, przyjacielskie, miłosne czy polityczne. Metody gry z systemem są bardzo różne, jakkolwiek zawsze dwuznaczne: to unik-nacisk, wycofanie się i atak. Żeby ten układ działał, konieczny jest ironiczny i autoironiczny dystans, ale nie na tyle wyraźny, by zwalniał z myślenia o potraktowanych całkiem serio skutkach z jednej strony funkcjonowania samego systemu, z drugiej – idei jego zmiany. Jak w *info i uprzedzeniu* (FŚ), gdzie od niepokojącej myśli o śmierci jednego człowieka przechodzi się do śmierci wszystkich, po to by zakończyć całą rzecz frazą, wydawałoby się, ironicznie odklejoną od rzeczywistości: „że irak jest nasz i wylewając fusy / z kawy, że brazylii jeszcze nie mamy”. Pozornie długa droga od empatii i humanistycznego niepokoju do sadyzmu spod znaku imperialistycznej ekspansji została tu ściągnięta niemal do zera, a ironiczna absurdalność sytuacji tylko podbija stawkę.

Gra z systemem wydaje się nieraz – jak w tym przypadku – dosyć łatwa, ale jako że podmiot-bohaterka Janiak unika wyraźnego pozycjonowania się, trudno mówić o jednoznacznych diagnozach, a tym bardziej o konstruktywnych projektach zmian społecznych. Jednym ze sposobów



stosowania tego rodzaju uników jest przechwytywanie negatywnych sił systemu i wykorzystywanie ich jako sadystycznej potencji samej bohaterki, która – znowu jako podwójny agent – jest częścią chorego systemu, ale i siłą zagrażającą mu od środka. Ofiarami tych skłonności mogą być (najprawdopodobniej biali i heteroseksualni) znajomi mężczyźni, jak w wierszu *przyjaciel* (FŚ), najbliżsi (*tattooed*, FŚ), a także zupełnie obcy obojga płci. Kulinarnym wariantem tej potencji jest dążność do pochłaniania – niekoniecznie stworzeń uważanych (już nie tak) powszechnie za nadające się do spożycia¹², lecz świata – traktowanego zarówno konkretnie i materialnie, jak i metaforycznie:

w przedszkolu jadałam, mówię, głównie litery
i gwiazdki z mlekiem, lubiłam przez „o”
wybierać językiem natkę, na „s” łapać szczątki
mięsa. muszle z pesto dają się tylko zjeść,
pieczarki i cebula, mimo że rozpływają się
zanim dotrą do ust, a puree mogłabym ścielić
sobie i dogadzać, cisza jest lepsza od śliny.
takiego apetytu nie ma nikt
o zdrowych poglądach. Urodziliśmy się chorzy
na wszystkie przypadłości, czujni
jak najmniejsze kopytne, głupi jak ludzie.
nie wykluczone, że ktoś nas zje.

(*drzewka owocowe*, FŚ)

Znowu gra w serio-buffo, surrealna metaforyzacja oraz składniowe i semantyczne pęknięcia nie pozwalają nam na zbyt łatwe diagnozy, jednak lokując *drzewka owocowe* w domenę antykonsumpcjonizmu, niewiele chyba ryzykujemy. Co prawda jedzenie – i jako czynność, i jako obiekt – jest tu totalnie „ujęzykowane” („w przedszkolu jadałam, mówię, głównie litery”) – język, znakowanie to wszak uśmiercanie, zamiana rzeczywistości w znak, tak jak dosłowne konsumowanie to uśmiercanie tego, co żywe, i zamienianie tego czegoś w „ja”. Z jednej strony nieco infantylizująca stylizacja, z drugiej moralistyczna antropologia à la Szymborska prowadzą do anarchistycznej – i idealistycznej – myśli o końcu człowieka, i to bynajmniej nie w Foucaultowskim rozumieniu tego końca. Inną jego wersję – już bez

¹² Wiele wskazuje na to, że bohaterka Janiak jest wegetarianką – patrz trupki żabek na patyczkach z *fuckin' failure* (FŚ); obraz kaszanki i wątróbki na patelni z *pana katakumb o pogodzie* (FŚ); obraz uboju w wersji „haribo”, dla dzieci, z *zesłania do haribostanu* (ZJ).



moralistycznych uzasadnień – znajdujemy parę stron dalej, w przywołanej już *iskrze* – otwartym manifeście nihilizmu.

Wszystkie te akcje eksterminacyjne są nam przedstawiane jako projektowane, śnione, majaczone, będące językowymi/wyobraźniowymi konstrukcjami, zawsze więc znajdują się w jakiejś biorącej je w nawias ramie narracyjnej; a jako że uruchamiają znane z popkultury katastroficzne schematy i mają wyraźny muzyczny *feeling*, wydają się na tyle papierowe czy filmowe, albo muzycznie przesterowane, że efekt grozy istnieje tu tylko potencjalnie. Jeśli odwołują się do wzorców przejętych z kultury wysokiej, jak w przypadku biblijnego obrazu końca świata, relacja ta domaga się zapośredniczenia – tutaj przez *new age* (*słonko, słonko*, FŚ) – i sytuacja wygląda podobnie.

Aspołeczna postawa bohaterki Janiak nie przewiduje wyjaśnień, a przynajmniej akceptowalnych społecznie wyjaśnień: „mam tak, że nienawidzę wąskich ust” (*frajerom śmierć I*, FŚ) – ostatecznie anarchia rzadko odwołuje się do wartości społecznej komunikacji, choć trzeba powiedzieć, że zazwyczaj bywa bardziej jednoznaczna. A jako że bohaterka niechętnie wyklada karty na stół, otrzymujemy świat przesączony przez przybrudzone i zarazem podrasowujące obraz filtry. Często dają one efekt surrealistycznego dryfu, z jednej strony odciażającego ów anarchistyczny projekt i czyniącego go nieszkodliwą wersją autokomunikacji, z drugiej – właśnie tym psychodelicznym stylem wpisującego wiersze Janiak w tradycję awangardowej kontestacji literacko-muzycznej.

„kto zabił bambi?”

W *kto zabił bambi?* jeszcze wyraźniej nakładają się na siebie punkowa brutalność i hollywoodzki kicz. W piosence i (nieukończonym) filmie Sex Pistols (*Who killed Bambi?*) rewersem agresji jako produktu jest będąca tym samym – produktem – niewinność; to dwie strony jednego medalu. „Zamordowana” mitologia dzieciństwa dobrze się komponuje z kiczowatą konwencją, stanowiącą odpowiednią formułę dla „świetnie skonstruowanej autentyczności” (Savage o Pistolsach¹³). Pozwala ukryć sentymentalizm – paradoksalnie – wydobywając go na powierzchnię.

¹³ Zob. J. Savage, *England's Dreaming*, dz. cyt., s. 199.



Pistolci przewrotnie wykorzystują grafikę Disneya, a książka Janiak łączy tę grafikę z popartową plakatowością i artzinową kontestacją. To kolejna faza zinstytucjonalizowanej nostalgii, która chce jednak być czymś więcej niż grą zużytych konwencji: płaskie scenki muzyczne i disneyowskie obrazki, wykonane przez Marka Sobczyka (z Gruppy) tą samą techniką, w połączeniu z odświeżoną typografią punkowych zinów stanowią zgrabną i zgraną całość, ale – tak jak kolażowe prace George’a Hamiltona – nie przechodzą na „złą stronę mocy”.

Teksty tego tomu świetnie wykorzystują tę dwuznaczność: wpisując się w punkową nostalgię i podpinając pod kiczowatą mitologię, nie tracą krytycznego dystansu. Brudna kreska „ładnych” rysunków, brudno-smrodliwa tematyka wierszy, wkomponowująca się w mniej lub bardziej apokaliptyczne wizje, miejskie makabreski przetykane obrazami okrutnej nudy i dziewczynskimi problemami z rodzicami, facetami, używkami i konsekwencjami przygodnego seksu – a wszystko „zapodane” w chropowatej, okaleczonej, jakby niechlujnej konstrukcji zdania i w rytmie płaskich powtórzeń – nie działają może jak mieszanka wybuchowa, ale mają spory potencjał emancypacyjny. Wynika on w znacznej mierze ze sprzężenia energii afektywnych podmiotu z różnymi modalnościami rzeczywistości, które – znowu: niczym na popartowych kolażach – uzgadniają się ze sobą na zasadzie przyległości/niedopasowania, nie pozwalając ustalić pozycji podmiotu, który sytuuje się pomiędzy różnymi odśłonami wielkomiejskiego, konsumpcyjnie zorientowanego świata, a nie określa wobec nich. Tak jak wcześniej – nie sposób wyznaczyć tu granicy między „ja” a światem. Przepływy są tak intensywne, jak to tylko możliwe; stąd wynika pewna zakłócona czytelność wierszy, której rewersem jest właśnie intensywność, językowa energia poezji Janiak.

Sprzęgnięte z energią językową tematy nie są już tak „palące” jak w *iskrze*, ale relacja „ja” z rzeczywistością ciągle opiera się na kontestowaniu ustalonych reguł; można powiedzieć, że to nadal „gorący” stosunek do świata. Znajdziemy w *kto zabił bambi?* wiersz sugerujący, co gdzie włożyć policji (*jutro nie ma mnie w pracy*), wykład nieatrakcyjnych społecznie poglądów na temat roli matki (*bodies*) czy ogólną deklarację niezainteresowania problemami „tego świata” (*ola, oli*). Wszystkie one, mimo – i dlatego – że stanowią świadectwa odmowy udzielanej rzeczywistości, są w tę rzeczywistość anarchistycznie zaangażowane. Co może przybrać, jak w tym ostatnim wierszu, wymierny cielesny efekt „prania po mordzie”:



spośród problemów tego świata
wybieram te najmniej uniwersalne.
niech się ostrzą i piorą mnie po mordzie.
niech piorą mnie po mordzie.

za to, że łaska nie była dla chłopca,
za to, że łatanie to nie domena budżetu domowego,
za to, że teraz, on turezja i wyspy kakowe i,
pośród odpadków tak prostych, aż rwie między uszami,

odpoczywa i drapie się gdzie swędzi.
niech te problemy najbardziej higieniczne,
niech się ostrzą i piorą mnie po mordzie.
niech piorą mnie po mordzie.

za to, że problemy gastryczne sztukmistrza
nie bawiły mnie do zatrzymania serca,
za to, że do teraz nie wiem, co z tą kaszubią,
co między mną a morzem, nadal się chce

rozpościerać, czekać, pęcznieć od bliskości jodu.
wybrały mnie te kopane weltschmerze,
niech się więc ostrzą i piorą mnie po mordzie,
niech mnie piorą po mordzie.
(ola, oli, KZB)

Janiak przekłada cielesne na społeczne, a raczej dowodzi, że to jedno i to samo; pasem transmisyjnym jest zawsze muzyczność – tutaj frustracyjno-destrukcyjne, brudne grunge’owe tony, wchłaniające echa literackich rezygnacyjnych fraz (można by przywołać *Hymn* Słowackiego czy biblijne litanie przebłagalne). Muzyczna monotonia, którą współtworzą, zarazem jej przecząc, agresywne językowo tony¹⁴, pobrzmiwa pastiszem, ale nie oddala momentu zaangażowania. Nieoczywistości jest tu więcej – na łatwy, wydawałoby się, efekt muzycznego powtórzenia składają się skomplikowane, zabrudzające klarowny układ zdań zabiegi składniowe; gramatyczna niepoprawność mogłaby sugerować – co potwierdza „mocna” leksyka

¹⁴ W wierszu Konrada Góry *Ludzkie dziecko, widziałem od dołu* (z *Pokoju widzeń*, WBPiCAK, Poznań 2011) znajdziemy nieco podobną do „niech się więc ostrzą i piorą mnie po mordzie” formułę: „Pieprzyłem to życie i gryzłem jak pies”. Anarchia jest jednym z punktów wspólnych wierszy Janiak i Góry, jakkolwiek u Góry jest ona tylko jednym z kodów porozumienia z odbiorcą, łączonym z innymi, zasadniczo od niej różnymi (zob. przedostatni rozdział mojej książki, zatytułowany „Laboratorium rzeczywistości”. Konrad Góra).



– wzmogłą afektywność, ale pastisz wyraźnie ją tłum. Nie istnieje więc granica między prostotą a skomplikowaniem, między bezpośredniością a zapośredniczeniem, a przede wszystkim między prywatnym weltszmercem a „uniwersalnym problemem”.

„będzie rozpadać się pięknie”

zwęglona Jantar to teren „prywatnego weltschmerzu” w otoczeniu katastroficzno-apokaliptycznym. Apokalipsa (jak to apokalipsa) obejmuje całość, rozgrywa się we wszystkich możliwych planach – cielesnym i psychicznym, prywatnym, społecznym i oczywiście kosmicznym – których, podobnie jak wcześniej, nie sposób w tej poezji rozseparować. Apokaliptyczny wir zasysa rozproszone wcześniej motywy, nadaje im mocniejsze lub nowe sensory. Na przykład słońce, gwiazdy, pory roku, zjawiska atmosferyczne, już wcześniej niepokojące, wzbogacają się o koszarne, abiektalno-horrorystyczne konotacje. Nie jest to apokalipsa biblijna, eschatologia Janiak szuka sobie miejsca w przestrzeni pozachrześcijańskiej, niemitologicznej, jakkolwiek co najmniej dwa razy o nią zahacza: raz w „antymodliwie”, w której do adresatów, boskich ojca i matki, mówi: „mamy was w dupie, bo jak można / zniknąć na tysiąclecia” (*instynkt II*, ZJ), drugi raz w rodzinnej litanii *królowo*, upominającej się o „niewieczne”, ale w sensie społecznym podstawowe wartości. Sugeruje tym samym, że filozofia końca nie może całkowicie wyrzec się sensów religijnych, nawet jeśli im zaprzecza czy ironizuje na ich temat, ale nie może też tak po prostu zabezpieczać tych sensów. Eschatologia Janiak to *apocalypse now*, to stale, codziennie stający się koniec. Rytmiczne powtórzenia, które wcześniej pozwalały się czytać jako przejaw punkowego nihilizmu, również w jego pastiszowym wydaniu, teraz mogłyby melancholicznie oddawać „obracanie się świata w nierzeczywistość”, a zarazem pełnić rolę mantrycznych formuł zabezpieczających – bo bohaterka *zwęglonej Jantar* jest agresorką, ofiarą i kapłanką zagłady równocześnie: „ktoś musi być spalony, żeby nie przyszło złe” (*ha ha śmierć*, ZJ). Janiak nijak nie wpisuje się jednak w melancholijno-nostalgiczne tony jeszcze niedawno dominujące w polskiej poezji – na motywie końca wygrywa zupełnie inne melodie.

Zobaczmy, jak prezentuje się to w wierszu *coś się dzieje*, przypominającym kadry z *Melancholii* Larsa von Triera – z pierwszych sekwencji filmu,



gdzie wszystko „rozpada się pięknie”. Efekty kolorystyczne, surrealistyczne przenikanie się planów czasowych i przestrzennych, spowolnione tempo to ponowoczesne apokaliptyczne dzieło sztuki, przerażające i kiczowate równocześnie. W wersji Janiak wygląda to tak:

świat się skończył. wszyscy jesteście jesienią
a jak przyjdzie zima, zaczniemy się łuszczyć,
zaczniemy marznąć, zacznie brakować ciepła,
powietrza, czasu, będziemy się zjadać, powoli
rozpadnie się niebo, ale będzie rozpadać się pięknie.
staniemy w oknie – i gwiazdy będą płynąć ławicami
gęsto, nisko i będą rzucać zimne światło.

To będzie późne lato. potem zobaczymy.
zamiast asfaltu między budynkami będzie prześwitywać ziemia,
jakby widziana z orbity, cała w różowej zorzy,
i będzie się oddalać. my też będziemy w ruchu.
gwiazdy coraz niżej, przepchną nas najpierw
ze zburzonych domów na ulice, a potem ukamienują resztę.
(*coś się dzieje, ZI*)

Nie ma w tej melancholii ani gestu wycofania, ani odpowiadającej mu słabej retoryki, a rekompensatą – czy raczej zamiennikiem – utraty są efekty estetyczne. Jak we wziętym z Pascala motcie do *Lekcji ciemności* Wernera Herzoga: „Upadek światów gwiazdnych dokona się tak jak ich stworzenie – w doskonałej piękności”. To zupełnie inna wersja końca niż ta, w której bohaterka „jest napalmem”, a cała rzecz ma odbyć się szybko, „z iskrą”. Koniec nie daje tu „etycznych” satysfakcji – polityka końca nie jest rewanżyzmem.

Janiak nie pozwala nam jednak zapomnieć, że wszystko jest grą, symulacją, że jej melancholia jest kolażem – jak na załączonym obrazku, znajdującym się kilka stron dalej. Znowu znajdziemy tu postaci disneyowskie w towarzystwie bohaterów z całkiem innych bajek, między innymi z soft porno. Konwencja kreskówki i podrasowany seksualnie „real” spotykają się w wyobrażeniu „pornografizującej” Śnieżki. Zamiast punkowej anarchii z *kto zabił bambi?* mamy tu wyestetyzowaną – w kierunku kiczu – pornografię kosmicznej śmierci.

Dalej idzie tak:

co się dzieje co się dzieje co się dzieje
tak pięknie tak cicho lekki wiatr tak pięknie
tak pięknie tak cicho lekki wiatr tak pięknie



będzie pełno krwi, ale przez sekundę
może nikt nie zauważy. ostatni moment
tuż przed upadkiem gwiazd
spędzimy oczarowani i przerażeni,
wbijając paznokcie w nagie ramię mężczyzny obok.
twarz zdziwiona, nie wierzy. błysk. nawet nie krzyk.
(coś się dzieje, ZJ)

Znowu jesteśmy w świecie von Triera, tym razem w drugiej części *Melancholii*, fabularnej, gdzie kosmiczny kolaps to koniec przede wszystkim konkretnych ludzi. Wprowadza nas do niej anestetyzujący zaśpiew. Podobnie jak wcześniej, jest to „melancholia drugiego stopnia” – zarówno oczarowanie, jak i przerażenie, zrównane, są efektami filmowymi, za pożyczonymi; wbijanie paznokci „w nagie ramię mężczyzny obok” sugeruje stan znany wielbicielom kina akcji, a przede wszystkim horroru: zaangażowanie aż do utraty kontroli nad ciałem; tego, że „będzie pełno krwi”, można nie zauważyć, bo krew pojawi się (na ekranie?) tylko przez sekundę. Poza tym nadal działa zasada anestetyzacji: krew to jeden z najważniejszych wyznaczników estetyki grozy. Ostatni wers z kolei mógłby być albo scenariuszowym zapiskiem ostatniej sceny filmu, albo jej opisem z perspektywy – tym razem „trzeźwego” – odbiorcy: „twarz zdziwiona, nie wierzy. błysk. nawet nie krzyk”.

Filozofia końca w wierszach Janiak poważnie się wzbogaciła, z punka wyewoluowała w ponowoczesną, eklektyczną formułę estetyczną. Oferty apokalipsy można wybierać – jak gatunki filmowe – apokalipsa w wersji estetycznej *à la* von Trier, apokalipsa *à la* Tarantino (z przebitką na Broniewskiego: „przyjdzie ktoś i załomocze w drzwi. i zapierdoli w ryj” – *przyjdzie tęcza i ich zje według tarantino*, ZJ), apokalipsa *à la* Herzog (ogarniający ogromną przestrzeń z jakiejś niehumanitarnej perspektywy *fantazyjny blurr*, ZJ) czy „mała apokalipsa” *à la* Antoniszczak z *Jak działa jamniczek* (do którego subtelnie odsyła ostatni wiersz tomu, *ersatz*, ZJ). Ta oferta apokaliptycznych wyprzedaży zaaranżowana jest z dbałością o różnorodność i zmianę: z odpowiednimi muzycznymi zagęszczeniami dynamiki (zwolnione tempo lub przyspieszenia) i komiksowymi efektami przejść pomiędzy estetycznymi konwencjami. Nie bez powodu chyba tak wyraźnie podkreślane są tutaj wątki konsumpcyjne – nieraz po to, by wybrzmieć antykonsumpcjonistycznie i antykapitalistycznie (jak w wierszu *death date*, ZJ, w którym życie jest biletem do kina i wybieraniem miejsca na sali kinowej, a zniechęcają do niego „popcornowe chmury



i żaglowiec z tacosów”), częściej jednak nie tak jednoznacznie: kanibalistycznie i wiktymistycznie – na przykład kiedy obawiająca się odejścia partnera bohaterka, zanim „mięsień wybuchnie, mózg utonie we mgle”, zapowiada, że zje jego włosy (*l.o.v.e.*, ZJ), czy kiedy kolega z wiersza *pyk* „mówi, że zjedlibyśmy słońce, // a potem samych siebie”. Zdarza się, że bohaterka jest nadjeżdżona (1984, ZJ) albo zamienia się w rzeźnika (*większe szaleństwo*, ZJ). Wbrew pozorom lepszym kontekstem niż *Delicatessen* Jeana-Pierre’a Jeuneta wydaje się tu *Tęcza grawitacji* Thomasa Pynchona, która zresztą patronuje całemu tomowi. Sporo za tym przemawia – nie tylko motyw apokaliptycznej tęczy.

zwęgloną *Jantar* otwiera tekst *technicolor apocalypse*, będący infantylno-makabryczną wyliczanką – tym razem to nie my zjadamy, ale nas się zjada, a tym, co nas zjada, jest tęcza:

przyjdzie tęcza i was zje.
przyjdzie słońce i was spali.
przyjdą chmury, spadną na was,
przyjdzie deszcz i was utopi.

przyjdzie noc i was pochłonie,
przyjdzie dzień i was obedrze,
przyjdzie tęcza i was zje
i już nie będzie, was nie będzie.

przyjdzie tęcza i was zje.
rzeź koloru za kolorem.
przyjdzie tęcza i was zje,
wasze domy i kościoły.

przyjdzie tęcza i was zje.
przyjdą gwiazdy, was przebudzą.
przyjdzie tęcza i was zje.
to już niedługo, już niedługo.

(*technicolor apocalypse*, ZJ)

Rzecz nie tylko w tym, że otwiera się przed nami przestrzeń paranoi, szaleństwa, w której różnica pomiędzy chaosem a przemocą wydaje się raczej płynna (chodzi mi nie tylko o ten wiersz, ale o poezję Janiak jako całość) – zresztą w każdej sferze życia: instytucjonalnej, rodzinnej, miłosnej, dotyczącej kultury masowej i rynku. Istotny jest również trzeźwy, sarkastyczny stosunek do problemu końca, ironiczny i pastiszowy. W formule



„przyjdzie tęcza i was zje” słyszymy nie tylko dziecięcą rymowanąkę, ale i echa innych tekstów kultury. Nie bez znaczenia wydaje się też polityczny wymiar tej frazy – tęcza to wszak symbol osób LGBT.

Właściwa Janiak estetyka szumów nabiera w tym kontekście nieco innego znaczenia: jak w powieści Pynchona może ona być formą samobronnego przechwytywania zasady rzeczywistości, jaką jest entropia. Jak w *Tęczy grawitacji* – świat Janiak czeka na apokalipsę i aranżuje kolejne jej odsłony. A jako że porównujemy *zwęgloną Jantar* z jedną z najważniejszych powieści cyberpunkowych (drugą, może ważniejszą, jest *Neuromancer* Gibsona, wydany w 1984 roku, z którym nawiązuje dialog wiersz zatytułowany *1984, ZJ*), nie odeszliśmy zbyt daleko od anarchizującego punka wcześniejszych tomów, tego spod znaku Sex Pistols. Ani od idei społecznego zaangażowania – tęcza jest tu przecież doskonałym połączeniem anarchii i „walki” o tolerancję.

Jak pisze Savage, brytyjski zespół poniósł klęskę, jeśliby wziąć pod uwagę to, że nie udało mu się zrealizować zamierzenia, jakim było zniszczenie branży muzycznej, i że jego wizja wolności została wkrótce brutalnie skonfrontowana z prawicową polityką i wynikającym z niej systemem wartości¹⁵, jednak radosna negacja punka zaczęła już pochód przez dzieje, czego dowodem są jego kolejne – teraz już cyber- – warianty. Punk umrze ostatni.

¹⁵ Zob. J. Savage, *England's Dreaming*, dz. cyt., s. 614.



„Laboratorium rzeczywistości” Konrad Góra

Andrzej Turowski, zapytany nie tak dawno o miejsce awangardy w dzisiejszej rzeczywistości, odpowiedział, że w czasach, w których gra toczy się o legitymizowanie spektaklu, a nie o naruszanie społecznych znaczeń, nie ma miejsca na awangardę rozumianą jako domena oryginalności. Turowski co prawda nie twierdzi, że czas awangardy bezpowrotnie minął – odsyłając do sytuacionistycznego wyobrażenia społeczeństwa spektaklu, wskazuje na jej „inne możliwości”, a właściwie dokonuje zgodnego z rozpoznaniem Deborda przewartościowania tego pojęcia, na pierwszy plan wysuwając to, czym badacze (szczególnie literatury) zazwyczaj jedynie komplikowali pojęcie awangardy, przywołując jej drugie oblicze: mianowicie zaangażowanie. „Oczywiście rozbijemy tym samym historyczny związek między eksperymentem artystycznym i społeczeństwem rewolucyjnym (utopia), lecz zbliżymy się ku dzisiejszemu pojęciu sztuki krytycznej” – mówi autor *Wielkiej utopii awangardy* (w 2010 roku)¹.

Traktowanie jako awangardowych typowych dla lat dziewięćdziesiątych realizacji spod znaku sztuki krytycznej rzeczywiście długo nie budziło wątpliwości, już w następnym dziesięcioleciu rozpoczął się jednak czas sprawdzeń – okazało się, że dekonstrukcja kategorii płci, cielesności, religii, historii nieźle wpisała się w reguły neoliberalnego dyskursu. Za awangardowe zaczęto więc uznawać projekty artystów, dla których ramą mogłyby być estetyka relacyjna (która każe rozumieć estetykę jako miejsce „produkcji” antyalienacyjnych działających relacji społecznych,

¹ *Sila marginesów* [z Andrzejem Turowskim rozmawia Krzysztof Gutfrański], „Notes” 2010, nr 58, s. 104.



a nie tylko ich odzwierciedlania²) czy sztuka partycypacyjna (oparta na uczestnictwie). Pojawianie się w przestrzeni współczesnej sztuki zagadnień społecznych, politycznych, ekonomicznych, etycznych, znamionujących problemy współczesnego świata związane czy to z ekonomicznym kolonializmem dzisiejszego kapitalizmu, globalizacją, kryzysem imigranckim, czy z kapitalizmem kognitywnym, pracą niematerialną, nierównościami społecznymi, pozwala – jak się wydaje – myśleć o nich jako o kolejnym etapie „znoszenia sztuki w praktyce życiowej”³.

Toczące się w ostatnich latach w krytyce artystycznej dyskusje na temat użyteczności sztuki, jej obecności w przestrzeni publicznej i społecznego oddziaływania dotyczą również poezji⁴. Poezję zaangażowaną trudno traktować tak jak projekty społecznie aktywnych artystów – nawet najbardziej zaangażowane wiersze nie działają tak jak *Tęcza* Julity Wójcik czy *Dotleniacz* Joanny Rajkowskiej (choćby dlatego, że nie są przestrzenne ani taktylne i że docierają do zbyt małej liczby odbiorców).

² Kategorię tę zaproponował Nicolas Bourriaud – zob. tegoż, *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAP, Kraków 2012.

³ Chodzi o wielokrotnie przywoływaną w tej książce tezę Petera Bürgera mówiącą o tym, że w awangardzie praktyka życiowa staje się formą sztuki. Zob. P. Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, red. nauk. K. Wilkoszewska, TAIWPN Universitas, Kraków 2006.

⁴ Pierwsza fala tej dyskusji przetoczyła się przez polskie czasopisma literackie po publikacji *Zwrotu politycznego* Igora Stokfiszewskiego (Warszawa 2009). Na zawarty w tej książce projekt zaangażowania literatury, polegający przede wszystkim na włączeniu się literatury w szeroki program reagowania sztuki na problemy społeczne i polityczne (I. Stokfiszewski, *Co to znaczy dzisiaj być polską pisarką?*, „Litera” 2008, nr 1(2); przedruk [w:] tegoż, *Zwrot polityczny*, Warszawa 2009), zareagowali inni krytycy i krytyczki, między innymi Joanna Orska. Wrocławskiej autorki ten program nie przekonał, jako wpisujący się w hegemonię lewicowego dyskursu, obskuranckiego, niezadowolającego intelektualnie, wykorzystującego „skrajnie sprymitywizowaną stalinowską odmianę marksistowskiej estetyki” (J. Orska, *Jak być spiskowcem wśród komunistów*, „Litera” 2009, nr 3). Orska traktuje manifest Stokfiszewskiego jako wystąpienie przeciw autonomii literatury, o którą krytyczka się upomina, jakkolwiek wskazuje na jej politycznie nieredukowalne sensy. Włączający się w 2011 roku do dyskusji o polityczności poezji Piotr Śliwiński polityczność i estetyczność traktuje rozłącznie. Według niego politycznie pojmowana literatura daje sobie narzucić reguły walki partyjnej. Wskazany przez Śliwińskiego jako przykład polityczności *Czas niedokonany* Bronisława Wildsteina jest aktem „wyrażenia zdefiniowanym, nieambivalentnym, niedystynktywnym i jednostronnym, (...) zagadnienia artystyczne, kwestie literackości okazują się [tu] nieistotne” (tak rozumiany akt literacki projektuje – dodajmy – taki sam model politycznie zaangażowanej krytyki). (P. Śliwiński, *Polityczna, niepartyjna*, „Wielogłos” 2011, nr 1(9), s. 59). W kolejnej odsłonie dyskusji o polityczności literatury, która miała miejsce na stronie Biura Literackiego i której hasło wywoławcze brzmiało „Formy zaangażowania”, polityczności i estetyczności już się nie rozdziela. Joanna Orska przywołuje długą tradycję takiego nieseparacyjnego myślenia (zob. tejże, *O składnię wiersza polskiego*, <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/o-skladnie-wiersza-polskiego/>, dostęp: 10.10.2018).



Sztuka publiczna to sztuka wytwarzająca skutki społeczne, przy czym przez określenie „publiczna” należy rozumieć, że chodzi o praktykę artystyczną, która podejmuje problem społecznej zmiany i sama przez się (przynajmniej potencjalnie) dokonuje tej zmiany. Wbrew temu jednak, co mówi Turowski, poezja zaangażowana – tak jak sztuka zaangażowana – nie musi rezygnować z eksperymentu.

Problem autonomii

O tym, że artystyczne zaangażowanie nie znosi problemu estetycznej autonomii, przekonują wystąpienia zarówno krytyków, jak i samych artystów. Dowodzi tego między innymi dyskusja, jaką Claire Bishop podjęła z tezami *Estetyki relacyjnej* Nicolasa Bourriauda i zaproponowany przez nią w *Sztucznych pieklach*⁵ sposób rozumienia formy czy też – na polskim gruncie – z jednej strony występujący z projektem kontroli autonomii manifest Artura Żmijewskiego *Stosowane sztuki społeczne*⁶ (z 2007 roku), z drugiej czyniący ją narzędziem zabezpieczania się przed systemem kapitalizmu kognitywnego, a zarazem gwarantem skuteczności społecznego oddziaływania sztuki *Manifest Nooawangardy*⁷ (2009).

Polemizująca z Bourriaudem Bishop zarzuca autorowi *Estetyki relacyjnej* naiwność w konstruowaniu pojęcia autonomii: reguły sztuki traktuje on jako przestrzeń nieograniczonego konsensusu, wyłączając ją (sztukę)

⁵ C. Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. J. Staniszewski, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015.

⁶ A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, <https://utw.uj.edu.pl/documents/6082181/a7f451e7-eb99-4ee9-8ddc-e1f2bf984438> (dostęp: 10.10.2018). Żmijewski nieskuteczność sztuki (niewytwarzanie przez nią społecznych skutków) wiąże z nadmiarem autonomii. To ten nadmiar wyalienował sztukę z życia społecznego. Jednym ze sposobów jej dezalienacji jest więc, jak pisze artysta, instrumentalizacja autonomii: „Pierwszym ze sposobów [przywrócenia skuteczności sztuce] mogłaby być instrumentalizacja własnej autonomii, instrumentalizacja autonomii sztuki i odzyskanie nad nią tym sposobem kontroli. Instrumentalizacja oznacza zredukowanie roli autonomii do jednego ze świadomie wybieranych narzędzi. Autonomia stałaby się wówczas ponownie pomocna w realizacji zamiarów, a przestałaby być narzędziem kontroli naszej (artystów) «czystości ideologicznej». Instrumentalizacja jest «wyborem uzależnienia». Sztuka mogłaby być znów użyta jako narzędzie wiedzy, nauki, polityki” (tamże).

⁷ A. Kurant, O. Dawicki, Ł. Ronduda, J. Simon, E. Bendyk, A. Nowak, O. Wasilkowska, *Manifest Nooawangardy. Sztuka w dobie kapitalizmu kognitywnego, posthumanizmu i nauk o złożoności*, Fundacja Modern Art Means Modern Artist Language (MAMMAL), Warszawa 2010.



tym samym z determinujących życie społeczne politycznych, ekonomicznych czy instytucjonalnych antagonizmów⁸. Zaproponowane przez samą Bishop rozumienie autonomii zasadza się na nieustannym negocjowaniu napięcia pomiędzy estetycznymi a pozostałymi, „życiowymi” formami doświadczenia zmysłowego. Ta wiele zawdzięczająca Jacques’owi Rancière’owi koncepcja zdaniem jej autorki jest w stanie pomieścić przeróżne typowe dla współczesnego świata sprzeczności i konflikty, a zarazem sprawić, że w jej ramach nigdy nie zastygną one w złudnym konsensusie⁹. Tak pojęta autonomia sztuki, oparta na estetycznej formie, otwiera się bowiem na inne niż estetyczne porządki. Co prawda Bishop można zarzucić mniej więcej to samo, co brytyjska krytyczka zarzucała Bourriaudowi, bo każdy projekt partycypacyjny – na swoje potrzeby, ale jednak – wytwarza jakieś reguły porozumienia¹⁰, ale zarazem tego rodzaju podejście wydaje się najbardziej negocjacyjne i emancypacyjne równocześnie. Również autorzy *Manifestu Neoawangardy* w myśleniu w kategoriach autonomii sztuki (rozumianej jako „możliwość stawiania celów samej sobie”¹¹) upatrują szansy na zagwarantowanie jej społecznego oddziaływania, wyemancypowania się z systemu produkcji kognitywnej, realizowania idei sztuki jako „laboratorium rzeczywistości”.

Właśnie jak na „laboratorium rzeczywistości”, organizującego grę autonomii i heteronomii, chciałabym spojrzeć na poezję Konrada Góry, jednego z najbardziej widocznych autorów z kręgu poetów zaangażowanych – anarchisty, społecznego aktywisty związanego z ruchem Jedzenie Zamiast Bomb, a zarazem poety w neoawangardowy sposób odnawiającego ideę estetycznej autonomii.

Kwestia formy w tej poezji od początku budziła zainteresowanie badaczy. Często komplikowała, a nawet przeszkadzała jej wizerunkowi jako „poezji zaangażowanej”¹² albo – wręcz przeciwnie – była traktowana

⁸ C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, „October”, jesień 2004, s. 51–79.

⁹ Zob. tamże, s. 60–61.

¹⁰ Jak pisze Łukasz Białkowski, zaproponowane przez Bishop pojęcie formy musi pozostać niedookreślone, ponieważ domknięcie jej przez podporządkowanie jakiejkolwiek jakości estetycznej można uznać za rezygnację z agonu i drogę w stronę konsensusu. Zob. tegoż, *Luźne kajdany reżimu estetycznego. „Sztuczne piekło” Claire Bishop a estetyka relacyjna*, [w:] *Kontrinterpretacje*, red. A. Świeściak, M. Piotrowska-Grot, E. Suszek, TAIWPN Universitas, Kraków 2018, s. 37–38.

¹¹ A. Kurant, O. Dawicki, Ł. Ronduda, J. Simon, E. Bendyk, A. Nowak, O. Wasilkowska, *Manifest Neoawangardy*, dz. cyt., s. 11.

¹² Pisze o tym Marta Koronkiewicz – zob. tejże, *Konrad Góra: życie i forma*, „ArtPapier” 2015, nr 17(281), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=278&artykul=5138> (dostęp: 25.09.2018).



jako kwintesencja poetyckiej wywrotowości¹³. Poezja rozumiana jako „laboratorium rzeczywistości” pozwala łączyć nowe formy artystyczne z nowymi formami bycia, rozumienia, odczuwania i wyobrażania rzeczywistości, pozwala rozumieć jedno jako drugie. Zaangażowanie w poezję – i zaangażowanie w poezję – to współdziałanie, wciąganie odbiorcy do współpracy, czyli współprodukcji „perceptów, afektów i pojęć”¹⁴. Artysta (poeta) zaangażowany jest producentem sytuacji, jego „dzieło” to realizowany przy współpracy odbiorcy-uczestnika (trwający w czasie) projekt.

Z jednej strony zaangażowane projekty artystyczne mają większe znaczenie jako ideały niż urzeczywistnione formy, chodzi w nich raczej o presję wywieraną na konwencjonalne zasady twórczości i konsumpcji w warunkach kapitalizmu niż o mierzalne praktycznie rezultaty¹⁵. Z drugiej – sztuka włączona w obieg społeczny i traktowana jako jego ogniwo nastawiona jest właśnie na społeczne rezultaty, funkcja estetyczna ustępuje tu często kryteriom etycznym¹⁶. W literaturze – poza skrajnymi przypadkami¹⁷ – okazuje się to właściwie niemożliwe. Jej partycypacyjność jest zawsze formalnie zapośredniczona. Łatwiej natomiast niż do sztuk wizualnych można odnieść do niej zaproponowane przez Rancière’a zasady metapolityczności estetyki:

Odpowiednia sztuka polityczna prowadziła by do powstania podwójnego efektu: czytelności politycznego znaczenia oraz zmysłowego lub percepcyjnego szo-

¹³ Zob. J. Orska, *Konrad Góra – poeta, który odmawia*, <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/konrad-gora-2/> (dostęp: 20.09.2018). Joanna Orska jest również autorką tekstu bardzo wnikliwie analizującego problem relacji ciała i języka w poezji Konrada Góry. Adaptując na potrzeby analizy twórczości autora *Siły niższej* Blanchotowską koncepcję literatury jako śmierci, Orska pokazuje, jak ta relacja ciała i pisma (i skojarzona z nią kategoria głodu) przekłada się na proces plenienia się znaczeń, który badaczka rozpoznaje jako rewolucyjną (również w blanchotowskim sensie) siłę poezji Góry. Zob. też: *O bez-źródłowości poezji. O wierszach Konrada Góry*, [w:] *Jakieś rozwiązania*, red. P. Śliwiński, WBPiCAK, Poznań 2016, s. 49–58.

¹⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Percept, afekt i pojęcie*, tłum. P. Pieniążek, „Sztuka i Filozofia” 1999, nr 17, s. 10–26.

¹⁵ Zob. C. Bishop, *Sztuczne piekła*, dz. cyt., s. 19. Także kierunek projektowanych przez sztukę zmian tylko pozornie jest jasno określony – muszą one być zorientowane antyneoliberalnie. Coraz częściej mówi się jednak o tym, że kapitał symboliczny sztuki wykorzystywany jest nie jako siła emancypacyjna, ale wsparcie neoliberalnego porządku, artysta to wszak wzór pracownika wspierających biznes przemysłów kreatywnych.

¹⁶ O zagrożeniach związanych z nadwartościowaniem etyki odrzucenia autorstwa pisze Bishop – zob. też: *Sztuczne piekła*, dz. cyt., s. 50–56.

¹⁷ Nie chodzi mi o literaturę agitacyjną, o której trudno powiedzieć, że spełnia kryteria społecznej partycypacji, ale raczej o tworzoną kolektywnie, rezygnującą z autorstwa poezję cybernetyczną (będącą oczywiście również projektem estetycznym).



ku wywołanego przez to, co niesamowite, czyli przez to, co opiera się znaczeniu. Ten idealny efekt jest zawsze przedmiotem negocjacji pomiędzy przeciwieństwami, pomiędzy czytelnością przekazu, która grozi zniszczeniem zmysłowej formy sztuki, a radykalną niesamowitością, która grozi zniszczeniem wszelkiego politycznego znaczenia¹⁸.

Należy się chyba zgodzić z Rancière'em i Bishop, że negocjacje w ramach ekonomii czytelności-nieczytelności są integralną częścią dynamicznego układu, w jaki wchodzi przywoływane czy „wywoływane” w projektach sztuki partycypacyjnej konflikty. Poziom formalnego skomplikowania w poezji zaangażowanej bywa rzecz jasna różny, ale tak jak projektów artystycznych, które rezygnują z efektu nieczytelności, by wpisać się w reguły społecznego aktywizmu, nie sposób uznać za udane przedsięwzięcia artystyczne, tak podporządkowana efektowi czytelności poezja nie będzie działać jako poezja¹⁹.

Wywoływanie bardzo rzadkich zdarzeń

Konrad Góra jest bodaj najbardziej znanym w polskim środowisku młodo-poetyckim aktywistą, a zarazem kontynuatorem tradycji eksperymentalnej w jej awangardowej formule, a więc formule zorientowanej na cel przekraczający działania czysto artystyczne. Jego wiersze nie realizują w sposób prosty mechanizmów artystycznego zaangażowania. W wersji Jasia Kapeli, Dominiki Dymińskiej czy nawet Szczepana Kopyta lub Tomasza Bąka mechanizmy te są znacznie czytelniejsze i bliższe językom lewicowego aktywizmu (Kapela, Dymińska) lub marksizmu (Kopyt).

W debiutanckim *Requiem dla Saddama Husajna i innych wierszach dla ubogich duchem* to, co w tradycyjnym sensie polityczne, obejmuje wiele kwestii wynikających z neoliberalnej logiki kapitalizmu: nierówności społeczne, prawa pracownicze, biopolityka, prawa zwierząt, militarizm, a do tego akcenty typowo polskie: narodową politykę historyczną i kulturalną, polski

¹⁸ Janusowe oblicze sztuki upolitycznionej. Jacques Rancière w rozmowie z Gabrielem Rockhillem, [w:] J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla, P. Mościcki, przedm. A. Żmijewski, posłowie S. Žižek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 179.

¹⁹ Badaczką, która jako pierwsza zaproponowała myślenie o najnowszej polskiej poezji w kategoriach działania, zadała sobie pytanie, co robi (dzisiaj) poezja i jak to, co robi, ma się do innych sposobów estetycznego, kulturowego, społecznego, politycznego, ekonomicznego działania, jest Anna Kałuża. Na to pytanie próbuje odpowiedzieć jej książka *Pod grą. Jak dziś znaczą wiersze, poetki i poeci*, TAIWPN Universitas, Kraków 2015.



katolicyzm, antysemityzm, ksenofobię, polskie kompleksy. Nie znaczą one jednak w sposób bezpośredni – wprost wskazując na kierunek, cel, znaczenie politycznej idei. *Requiem*... zbudowane jest raczej na mocy zerwań niż łatwo odtwarzalnych linii ideologicznych, politycznych i estetycznych ciągłości. Efekt polityczności – czy metapolityczności – polega tutaj na zmieszaniu porządków do siebie nieprzystających, przypomina „bardzo rzadkie zdarzenia”, które wywoływane w laboratorium sztuki, mają moc wytrącania z tak zwanego naturalnego biegu rzeczy²⁰. Metapolityczność oznacza tu polityczną dyspozycję, możliwość politycznego użycia, a nie takie a nie inne polityczne znaczenie; „bardzo rzadkie zdarzenia”, co oczywiste, nie dają się ująć w kategorii praw i zasad. Pozornie jasne antyneoliberalne deklaracje, osadzone w odrealniającej je scenerii, której ze względu na utwierdzoną przez lata obowiązywania porządków przedstawieniowych inklinację do separowania się od siebie trudno przypisać polityczny potencjał, zostają podważone i wzmocnione równocześnie. Podważone „nienaturalnym” kontekstem i wzmocnione wyłączającym je z tego kontekstu efektem obcości.

Na przykład w *Jeńcach Al-Kaidy* na wspólnym gruncie spotykają się trzy porządki znaczeniowe i postrzeżenia: obrazy wojny na Bliskim Wschodzie i służb oczyszczania miasta oraz porządek „czystego widzenia”:

Ciężarówka na szkło kluczy w podwórzu. Trzech
Mężczyzn jak z wojny, objętych smrodem,
Pomarańczowi jeńcy Al-Kaidy i z Al-Kaidy, bohaterzy
Gitowskich gnojników, które
kiedy kontener staje się
Pusty, łapią kota i jebią nim o dno. Ich nienawiść
To ognisko, na którym ich starzy opalają miedź. Moja,
Zwierzę z piwnicy, nigdy syte, po wielokroć skruszone. Licha
Poświęta niosąca się przez zamroczony sierpień
Do wiecznych grudniów, jakich się im życzy tysiącami
Znaków, choćby spojrzeniem przez odsrebrzone lustro
W urojoną głębię już z powrotem odrzuconego odbicia²¹.

Kolejność i sposób pojawiania się obrazów możemy zrationalizować. Od wojny *sensu stricto* przechodzimy do wojny ze śmieciami, a stąd do

²⁰ Na temat będących częścią nauki o złożoności „niezwykle rzadkich zdarzeń” i ich związku ze sztuką zob. A. Nowak, *Niezwykle rzadkie zdarzenia*, [w:] A. Kurant, O. Dawicki, Ł. Ronduda, J. Simon, E. Bendyk, A. Nowak, O. Wasilkowska, *Manifest Nooawangardy*, dz. cyt., s. 165–182.

²¹ K. Góra, *Jeńcy Al-Kaidy*, [w:] tegoż, *Requiem dla Saddama Husajna i inne wiersze dla ubogich duchem*, Stowarzyszenie Kulturalno-Artystyczne „Rita Baum”, Wrocław 2008, s. 48 (dalej jako RdSH).



„wojny” spojrzeń i odbić. Wszystkie te porządki znaczeń są równocześnie porządkami postrzegania: pomarańczowy kolor ubrań służb porządkowych i „wzmacniający” ten kolor zapach wywołują obraz Al-Ka’idy. Pokrewieństwo zostaje potwierdzone sceną znęcania się nad kotem, po czym obraz się rozprasza: najpierw powoli, przez porównanie nienawiści do ogniska (to ich nienawiść) i piwnicznego zwierzęcia („moja” nienawiść), potem ostatecznie, aż do zaniku w grze prześwietleń i odbić. A teraz proponujemy nieco inny porządek: z prześwietleniami i odbiciami mamy do czynienia od początku: spod obrazu (wypełnionej szklą) śmieciarki i obsługujących ją pracowników prześwituje obraz jeńców Al-Ka’idy, jedno okrucieństwo odbija się w drugim, zamęczane zwierzę wywołuje obraz „skruszonego” „zwierzęcia we mnie”, samo „skruszanie” również mieni się różnymi znaczeniami, po czym metaforyczne prześwietlenia i odbicia materializują się w postaci prześwietleń i odbić.

Polityczny potencjał tak skonstruowanej całości jest oczywiście wyczuwalny, ale bynajmniej nie oczywisty. Najbardziej politycznie czynna Al-Ka’ida uruchamia polityczność służb miejskich – „polityka oczyszczania” dosyć łatwo się jej poddaje – ale na ten obraz nakłada się inny: obraz „gnojków”, którzy oczyszczanie myślą z okrucieństwem. Ich „starzy” odzyskują miedź z kabli – albo z czego się da. Ten obraz również politycznie znaczy, podważa jednak poprzednią łatwą analogię. Chociaż wszystko się ze wszystkim łączy, nic nie chce wspierać niczego: służby miejskie są jak Al-Ka’ida i jak jej więźniowie, gnojki i ich rodzice są i nie są ofiarami – tymi ostatnimi są na pewno tylko zwierzęta (ostatecznie istnieją spekulacje, że Al-Ka’ida nie istnieje, że jest wymysłem amerykańskiego rządu służącym umocnieniu jego wpływów na Bliskim Wschodzie). Innymi słowy – nic się nie zgadza, a równocześnie wszystko jest jak zawsze. Na koniec odpowiedniość między znakiem a znaczeniem całkiem traci na wartości: urojona głębia i odrzucone odbicie mogą stanowić, po pierwsze, komentarz do problemu, któremu nadano sztuczną rangę; po drugie, tylko do możliwości uchwycenia, nazwania problemu, który wymyka się tak percepcji, jak i poznaniu, po trzecie wreszcie – do „istoty” tego problemu jako nierozwiązywalnego, zapętlonego, zwielokrotnionego (wtedy jednak powraca zasada odpowiedniości).

Heterologiczne myślenie równa się tu odrzuceniu politycznych sposobów konstruowania ram sytuacji²². Złożoność świata podporządkowanego logice niezwykle rzadkich zdarzeń („niemożliwych” spotkań,

²² Ponieważ heterologia zaburza reguły funkcjonowania znaczeń w ramach przypisywanych im systemów znaczeniowych. Zob. *Janusowe oblicze sztuki upolitycznionej*, dz. cyt., s. 179.



nieprzewidywalnych układów, kombinacji) stoi na przeszkodzie gramatyzacji (powstawaniu zasad dyskursywizacji ułatwiających przechwytywanie jakości artystycznych przez ekonomię i rynek). Jeśli te ramy są obecne, to na zasadzie transgresywnego powoływania/znoszenia ich obowiązliwości, niesłużącego konstytuowaniu się trwałych, jednoznacznych sensów, mieszczących się – jak w tym przypadku – czy to w zachodniej polityce walki z terroryzmem, antyneoliberalnych poglądach na temat nierówności, czy w chrześcijańskiej etyce ofiary. Niemalą rolę w rozpraszeniu znaczeń – blokowaniu gramatyzacji – odgrywa tu forma.

Od Kolářa do Bondy'ego

W *Requiem dla Saddama Husajna...* spotykają się zatem język antyneoliberalny – powiedzmy od razu: nieprzesadnie eksponowany, choć istotny – z różnymi formami w różnym stopniu usankcjonowanej i na różne sposoby rozwijanej awangardowej tradycji. Na przykład w *Jeńcach Al-Kaidy* sprawozdawczość, potoczność i wulgarność spotykają się z dekonstruującą oczywistością liryczną dykcją metafizycznych rozważań na temat – założmy – zakłóconych modalności widzenia. Pierwsza część sprawia wrażenie syntaktycznie i stylistycznie uproszczonej, druga – z racji owej podwyższonej dykcji – zasadniczo bardziej skomplikowanej. Tymczasem obydwie części zostały zbudowane na podobnej zasadzie. Jedynie dwa zdania wiersza są składniowo kompletne: „Ciężarówka na szkło kluczy w podwórzu” i „Ich nienawiść / To ognisko, na którym ich starzy opalają miedź”. Pozostałe to równoważniki zdań albo anakoluty. Te dwa „poprawne” zdania również opierają się na zakłóceniach: w pierwszym prawie wszystkie połączenia są nieoczywiste: „ciężarówka na szkło”, „szkło kluczy”, „kluczy w podwórzu”. Wystarczy „kluczy” potraktować rzeczownikowo, a wchodzimy w obszar heterologii. Efekt wspomaga brzmienie: „kłujące” połączenia „kl”, „kl” okolone przez „rżężące” „ż” ciężarówki i podwórza. Drugie zdanie – z typowym dla potocznego języka powtórzeniem zaimka – potraktowane dosłownie, także daje efekt daleki od oczywistości. Nienawiść to ognisko – ognisko, na którym starzy opalają miedź. Pozostałe fragmenty tekstu, zaczynające się jak suchy komunikat („Trzech / Mężczyzn jak z wojny...”) lub jak poetycki traktat o świetle (Licha / Poświata niosąca się przez zamroczony sierpień...”), kończą się zawieszeniem znaczenia i zawieszeniem



głosu – urywają się. Podobnie jak wersy, które układają się przerzutniowo, „na zakładkę”. W całości wiersz jest więc jukstapozycyjnie zmontowanym kolażem obrazów i fraz. Ta znana skądinąd estetyka, wydawałoby się, na tyle oswojona, że nie powinna skutkować efektem obcości, działa jednak wywrotowo. W znacznej mierze dlatego, że rozbija pozornie nieskomplikowany polityczny przekaz. Można by zatem uznać, że jest eksperymentalna i awangardowa (jeśli eksperyment służący społecznej zmianie, a przynajmniej mający społeczne reperkusje, nadal będziemy łączyć z awangardą).

Jako sprawdzoną przestrzeń spotkania polityczności i estetyczności Konrad Góra wybiera surrealizm. Interesuje go – bodaj bardziej niż polska – poezja czeska²³, a tu, jak wiadomo, kierunek ten ma długą i nieprzerwaną tradycję: od lat trzydziestych XX wieku do dzisiaj (to co najmniej kilkudziesięcioro istotnych dla tej formacji autorów i autorek). Na dodatek, inaczej niż na Zachodzie (na przykład we Francji), długo zachowuje on zdolności emancypacyjne, poetykę surrealistyczną wybierają bowiem eksperymentatorzy społecznie progresywni, zasilający szeregi dysydentów i emigrantów. Nie dotyczy to co prawda ojca czeskiego surrealizmu Vítězslava Nezvala, ale dotyczy wielu innych (choćby Ivana Blatný’ego, Karela Teigego, Vratislava Effenbergera, Karela Hynka, Petra Krála, Jiříego Kolářía). Przez większość czasu czescy surrealiści działali nielegalnie, oficjalnie jedynie do 1948 roku i w krótkim interludium 1968–1969, a potem dopiero po aksamitnej rewolucji²⁴.

Z tego nurtu wyrasta również czeski underground, w tym twórczość bardzo ważnego dla Góry Egona Bondy’ego. Bondy dosyć szybko zrezygnował z surrealistycznych komplikacji na rzecz „realizmu totalnego”²⁵ i „poezji

²³ Bodaj jako pierwszy zwrócił na to uwagę Dawid Kujawa. Zob. tegoż, *Konrad Góra* [hasło], [w:] *Polska poezja współczesna. Przewodnik encyklopedyczny*, <http://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/konrad-gora/> (dostęp: 1.10.2018).

²⁴ Na temat czeskiego surrealizmu zob. L. Engelking, *Surrealizm, underground, postmodernizm*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2001, s. 3–76. Rzecz ciekawa, że cechy, które w naszej literaturze skłonni byłibyśmy wiązać z romantyzmem i które jako idee poetyckie zostały wyraźnie zasilone w poezji bezpośrednio po 1989 roku, a więc bunt i tak zwana autentyczność, w Czechach są rozpoznawane jako dwie najistotniejsze cechy surrealizmu właśnie. Zob. P. Král, *Bez legrace*, [w:] V. Effenberger, *Surovost života a cynismus fantazie*, Sixty-Eight Publishers, Toronto 1984, s. 9.

²⁵ „Totalni realismus” „stał się adekwatnym wyrazem nowego odczuwania życia i nowej postawy życiowej”. M. Machovec, *Šesnást autorů českého literárního podzemi* [1948–1989], „Literární archiv” 1991, nr 25, s. 44. Cyt. za: L. Engelking, „Papież” undergroundu, [w:] tegoż, *Surrealizm, underground, postmodernizm*, dz. cyt., s. 95.



deprymującej”²⁶ – połączenie jednego z drugim skutkowało prozaizacją, uproszczeniem formy, obrazu i języka – jednak zaczynał pod patronatem Jiříego Kolářa²⁷.

Wspólnym obszarem wierszy Kolářa i Bondy’ego, naturalnym również dla Góry, jest antyestetyka. Nie chodzi tu o surrealizm, który byłby Bretonowskim połączeniem rzeczywistości wyobraźni i snu – odległe asocjacje Kolářa i buntownicza energia językowa Bondy’ego spotykają się na gruncie umożliwiającym społeczno-kulturową krytykę.

Niektóre scenki rodzajowe Kolářa, na przykład *Večer*²⁸ (*Wieczór*²⁹) z tomu *Limb a jiné básně* (*Przedpiekle i inne wiersze*), to połączenie „sielskiego” obrazka z horrorem roztaczającej się wokół i racjonalnie „zagospodarowywanej” śmierci. Góra jako autor wiersza *Matki Boskiej Rzeźnej* (*Pokój widzeń*), by tak rzec, czuje ten klimat:

W małym zakładzie rzeźnickim mężczyzna
Nabija kiszki, a kobieta
Wiąże końce. Woda w kotle wrze,
Kobieta podśpiewuje. Para
Wypada w kłębach na szare podwórze
Z dziećmi, patroszącymi
Martwego kota, mąż nabija
Kiszki (obraczka czasem
Błyska), wieczór zapada.
Dzieci dotykają patyczkami
Kota, pełnego robaków,
Różowiutkich i żywych, żywych
Niezmiernie, wieczór zapada,
Różowy i żywy; obrączka

²⁶ „Trapná poesie” – charakteryzują ją „zgrywa, wygłup, prowokacja, ironia, mistyfikacja, szokowanie i parodia”. Tamże, s. 99.

²⁷ I to Kolářem nie z czasów jego współpracy z Grupą 42 (tego rodzaju związek widoczny jest później), ale z wcześniejszego, surrealistycznego okresu: *Przedpiekla i Wątroby Prometeusza*.

²⁸ „V malé řeznické dílně muž. / Nabíjí střívka a žena / Špejluje. Voda v kotli vře, / Žena propěvuje. Pára / Se valí na šedivý dvůr / S dětmi, rozparujícími / Mrtvou kočku, muž nabíjí / Střívka (snubní prsten občas / Zableskne), večer se sklání. / Děti šfouchají klacíčky / Do kočky, plnické červů, / Růžových a živých, živých / Nesmírně, večer se sklání, / Růžový a živý; snubní / Prsten občas zableskne tou / Růžovou, žena si zpívá, / (Kroužek na její ruce je / Zvadlý) a vál se vrcholí / Jelítky, růžovými jak / Podvečer v malé řeznické / Dílně s čipernými prsty, / S roztopenými (zableskne / Občas prsten) kamny, s křikem / Páry a těžké, ubité / Touhy masitého hrdla / Se šňůrou falešných perel. / Zlato na ruce je zvadlé”. J. Kolář, *Večer*, [w:] tegoż, *Křestný list, Ódy a variace, Limb a jiné básně, Sedm kantát, Dny v roce, Roky v dnech*, Praha 1992.

²⁹ J. Kolář, *Wieczór*, [w:] tegoż, *Sposób użycia i inne wiersze*, wybór, tłum. i posłowie L. Engelking, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2010, s. 30.



Niekiedy błyska tą
Różowością, kobieta sobie śpiewa
(Kółko na jej ręce
Przywiedło), a stolnica zapełnia się
Kaszankami, różowymi jak
Zmierch w małym zakładzie
Rzeźnickim ze zręcznymi palcami,
Z rozżarzonym (błyska
Czasem obrączka) piecem, z krzykiem
Pary i ciężkiej, zdławionej
Tęsknoty mięsistego podgardla
Ze sznurem fałszywych pereł.
Złoto na ręce przywiedło.

Oto mamy przenikające się (jak na kolażach Kolářa) dwie sceny i dwie estetyki. W małym (zapewne rodzinnym) zakładzie rzeźnickim mężczyzna i kobieta przygotowują wyroby masarskie – już po wszystkim, czyli po świ-niobiciu, praca jest czysta, schludna i prawie przyjemna. Obok na podwórzu dzieci patroszą kota, co zastępuje niejako świ-niobicie, stanowi brakujące ogniwo morderczego proceduru. Z jednej strony pojawiają się więc zjedno-czona w pracy rodzina, pochylająca się nad uzdatnianym żywieniowo mar-twym mięsem, oraz dzieci bawiące się innym martwym mięsem dla czystej przyjemności. Z drugiej – zapadający na różowo wieczór jak z landszaftu oraz różowość robaków i świeżego mięsa. Do tego wędnące złoto obrączek na palcach małżonków, powracające jak refren w wierszu, powielony element kolażu plastycznego albo jak przybliżająca fragment większego planu przebitka filmowa. Ten system nieźorności wspomaga dodatkowo struktura zdań, bardzo prostych, w rodzaju „A robi B”, ale od czasu do czasu „wykolejających się”: „(...) mężczyzna / Nabija kiszki, a kobieta / Wiąże końce. Woda w kotle wrze, Kobieta podśpiewuje. Para / Wypada w kłębach na szare podwórze / Z dziećmi, patroszącymi / Martwego kota, mąż nabija / Kiszki (...)”. Zda-nie nie tylko się przelewa – tak jak w tekstach Góry, a właściwie wszystkich kolażowo montowanych tekstach, przerzutniowo i jukstapozycyjnie prze-skakuje w inny wers i inny obraz – ale i „wylewa”, ujawniając „coś więcej” (to „coś więcej” zawsze zapowiada przyimek „z”), na przykład patroszenie martwego kota czy subwersywny potencjał różowości.

W turpistyczno-abiektalnych poematach autora *Wątroby Prometeusza* niemalą rolę odgrywa technika wzorowana na metodzie paranoiczno-krytycznej Salvadora Dalego. W *Wieczorze Kolář* nie idzie tak daleko, ale może właśnie dlatego tym trudniej bronić racjonalności tej sceny.



Estetyka wyzwala niedające się uzgodnić pytania etyczne i polityczne; nałożone na siebie różne perspektywy postrzegania – śmierci, mięsa, użyteczności, przyjemności, miłości, tak oświeclają się nawzajem, że trzeba zrezygnować z ich oczywistych odniesień. Nie chodzi jednak tylko o surrealistyczny efekt dziwności, mamy przecież poczucie, że gra toczy się o tak zwane podstawowe wartości. I że jest to gra przegrana. Nie sposób zrobić z makabry sielanki – w landszafcie ukryte jest wypatroszone ciało, w scenie rodzinnej – technologia śmierci, a w zabawie okrucieństwo. Ale nie chodzi też o łatwe przejście od sielanki do makabry, rzecz nie polega na prostym odwróceniu. Raczej na nieusuwalnym zakłóceniu. Kolář nie wnosi jeszcze o przekierowanie kapitału symbolicznego sztuki w stronę zmiany społecznej – to robi Bondy.

Mottem *Pokoju widzeń* Konrad Góra czyni jego wiersz *** [Obrzydliwi wierszokleci] (cytuję w polskim tłumaczeniu Anny Car):

Obrzydliwi wierszokleci
świnie kurwy pederacji
w prasie i w „radiu dla młodych”
nawet kpić z nich już nie można
tak jak w latach pięćdziesiątych
gdy to jeszcze jakoś szło

Dziś każdy wie
że oni wiedzą
że kłamią
i w nic nie wierzą
Więc już tylko za forszą gonią
dlatego nie będzie im wybaczone

Kiedy za dziesięć lat
będzie upadał ten ustrój
wystąpią znowu
stanowiąc tą młodą generację czterdziestolatków
jako ci najbardziej postępowi
walczący o wolność
ponieważ mają w rękach środki przekazu
Jak się bronić przed tą zgnilizną
tym syflicznym wrzodem

Jeśli Związek Radziecki nie zostanie rozbity przez Chińczyków
nie będzie obrony przed zepsuciem naszych „artystów” i „intelektualistów”³⁰

³⁰ E. Bondy, *** [Obrzydliwi wierszokleci], tłum. A. Car, [w:] *Czeski underground. Wybór tekstów z lat 1969–1989*, oprac. M. Machovec, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2008, s. 45.



W 1974 roku twórca fekalizmu, „prywatnego” systemu filozoficznego zwalczającego systemowy optymizm, nie bawi się już w uniezwyklenia, a jeśli nawet, to takie, za które można uznać „poezję deprymującą”. Proces depoetyzacji, u Kolářa zaledwie rozpoczęty, Bondy doprowadza do stanu, któremu na imię „realizm totalny”. To inny wymiar szaleństwa: totalność realizmu, zbuntowany polityczny pesymizm wydają się tak samo, jeśli nie bardziej szalone niż psychotyczne czy schizofreniczne zaprzeczanie rzeczywistości. Energia językowa Bondy’ego, podzyrowująca nie co innego jak marksistowsko-maoistowskie myślenie, nie celuje w wypaczenia „realnego socjalizmu” (jak w oficjalnych wypowiedziach polskich nowofalowców), ale w samą rację jego istnienia. Formułą zaangażowania jest tu zmaksymalizowana etyczność, która mówi językiem religijnym *à rebours*: odmowa „łaski wybaczenia” „świniom kurwom pederastom” utrzymana jest w profetycznym, gniewnym tonie.

Rozchwiany język *Pokoju widzeń*³¹ właściwie nie korzysta z poetyki Bondy’ego, choć odwołuje się do jego postawy buntu i gniewu. Góra ustanawia czeskiego poetę patronem tomu: zaczyna od motta, kończy na krótkim wierszu *Egonie Bondy w płonących gaciach*: „ślubowałem skrze, że nie zgaśnie”, również obcym tej „totalnie realistycznej” idei poezji. Ustanowienie reguł obecności Bondy’ego w tomie dokonuje się w *Trzech pustych wierszach*. Góra wprowadza tu postać narratora:

Że się przepisze na drugą stronę światła
na których stoją kierowcy śmieciarek i
bez tego ślepi? Że się obróci nominal
w kruszec? Nie wiem. Mój narrator dokonał
samospalenia. Nagi, złuszczone, leży pode mną
jak swój cień, a ja znowu odpowiadam za niego.

Bondy spłonął we własnym łóżku od zapalonego papierosa. W *Pokoju widzeń* jest on już tylko cieniem, złuszczeniem, samospalonym narratorem, za którego podmiot „odpowiada” – mówi i przyjmuje odpowiedzialność. Podszyty „totalnie realistycznym” Bondym, a na powierzchni wiersza surrealistycznie zaprzeczający efektowi rzeczywistości Konrad Góra zapętla te języki, miesza porządki poszukujące dla siebie nowych posadowień, przebić, tworzące nowe reguły łączliwości, których nie sposób odtworzyć, bo wszelkie pakt między nimi zawiązywane są na chwilę, obowiązują tu

³¹ K. Góra, *Pokój widzeń*, WBPiCAK, Poznań 2011 (dalej jako PW).



i teraz³². Na tym między innymi polega siła poezji Góry. Na intensywności. Na dziwnych przebiegach, dziwnych połączeniach, momentami przypominających *drive*, momentami zmuszających czytelnika do zatrzymania się, do szukania uzasadnień, zderzenia z rzeczywistością.

Wróćmy do tezy Rancière'a o politycznym potencjale nieoczywistości i do teorii złożoności. Z jednej strony trudno uznać za słuszny algorytm: im więcej nieoczywistości, im więcej bardzo rzadkich zdarzeń, tym więcej polityczności. Liczą się polityczne potencje konkretnych przebiegów myśli, zdarzeń i językowych tropów. Z drugiej – heterologia, niezależnie od tego, w jakim układzie działa, zapobiega utrwalaniu się systemu, a więc posiada zwiększony polityczny potencjał.

Weźmy na przykład wiersz zatytułowany *Warszawie* (PW) – pierwszy wers z dwudziestu czterech dwuwersów brzmi: „Psiarnia zabiła w Warszawie Murzyna”, drugie wersy dwuwersów są „ruchome”, to przybliżają się, to oddalają, momentami bardzo daleko, od „psiarni”, Warszawy i Murzyna. W pierwszym i ostatnim wyglądają identycznie: „Ziarno wyraźne, rojno skurwysynów”, wewnątrz „wszystko” zderza się ze „wszystkim”, dziwią się sobie nie tylko całe wersy, ale poszczególne części jednego dwuwersu, na przykład: „Pieniądze na słońcu, barykada w srachu”, „Parlament trzeci, pozycję za wojskiem”, „Jednostkowa sprawa; mleko kokosowe”, „Renta strukturalna, założenia wiary”. Przedostania cząstka wiersza (dwudziesty trzeci z dwudziestu czterech dwuwersów) jest w całości inna: „Stołeczny policjant śmiertelnie postrzelił czarnoskórego / Butuje się ciało, skrzy złom na podbiciach”. Ten jeden, grzeczny językowo, „oficjalny” wers jest oczywiście najbardziej podejrzany, nieprawomyślny, bo o śmierci czarnoskórego, będącej skutkiem policyjnego postrzału, jak się wydaje, lepiej mówić językiem „nieoficjalnym” („językiem Bondy’ego”), za to bliższym społecznym nastrojom (nieważne jakim). Na pewno więcej można o niej wówczas powiedzieć. Pytanie, czy i co mówią o niej drugie wersy dystychów. Co stanowi dla nich *iunctim*? Mamy tu militaria, kulinaria, naturę, ekonomię, technologię, politykę, ale wszystkie one występują w nieoczywistych dla siebie kontekstach, przemieszczone, zmieszane, zmutowane. W jakimś sensie ten stan rzeczy tłumaczy drugi dwuwers pierwszego i ostatniego dystychu: „Ziarno wyraźne, rojno skurwysynów”. Jak ziarno wyraźne, to

³² Podobna podwójność zadana jest kolejnemu tomowi: *Siła niższa (full hasiok)* (Wrocław 2012) ma dwa motta: *Modlitwę szarego człowieka* Rafała Wojaczka i przemówienie Rafała Dutkiewicza wygłoszone na warszawskiej giełdzie papierów wartościowych; dwa języki i dwa źródła dystrybucji znaczeń doskonale się tu przenikają.



wszystko inne niewyraźne (z wyjątkiem skurwysynów, bo od nich rojno). Ale te drugie wersy to odpady języków tak czy inaczej oficjalnych, które nie mogą zakrzyczeć, odwrócić uwagi od wersu pierwszego, ponieważ ten stale wraca; nie muszą też go wzmacniać, bo jest wystarczająco mocny. Polityczność tego wiersza nie ogranicza się do komunikatu z pierwszego wersu ani do fragmentów oficjalnych języków, które próbują go przechwycić lub wyprzeć, ważniejsze jest tu pole ścierania się jednego z drugim: ujawniania i zacierania, zmiany w zakresie widoczności problemu, który sam z siebie wydaje się politycznie aktywny: podatny na próbę przechwycenia i z prawej, i z lewej strony (na co szanse daje już pierwszy wers: „psiarnia” jest „lewa”, a Murzyn – „prawy”), ale z tych starć wychodzi „polityczny inaczej”, uwikłany w grę języków i ideologii. Mówiącemu nie jest obojętne, która opcja ideologiczna i który język „zwyciężą” – ale co ważne, również sam problem przedstawiony został od środka, w jego przedstawianiu się do językowej powierzchni, przebijaniu się do ideologicznych uzmysłowień. „Totalny realizm” i surrealne zerwania tworzą tu dynamiczny układ pozwalający na taki właśnie obraz sytuacji i uwikłanego w nią podmiotu.

Radykalny eksperyment

Artystyczny i polityczny wymiar niezgody na *status quo*, które równa się tym razem milczącej zgodzie na społeczne nierówności, najdobitniej daje o sobie znać w tomie Konrada Góry zatytułowanym *Nie*³³. Jest to bodaj jeden z najbardziej radykalnych współczesnych polskich eksperymentów poetyckich, o konsekwencjach daleko wykraczających poza kwestię formy. Chociaż to właśnie forma skupia na sobie uwagę: *Nie* to cykl 1127 dystychów, odpowiadających takiej właśnie liczbie ofiar katastrofy budowlanej na przedmieściach Dhaki, gdzie 24 kwietnia 2013 roku z powodu nielegalnego przeciążenia zawaliły się budynki fabryk odzieżowych. Do pięciopiętrowego kompleksu dobudowano bez uzgodnień trzy koleje kondygnacje, obciążając je dodatkowo ogromnymi maszynami tekstylnymi i agregatami prądotwórczymi. Choć od katastrofy minęło pięć lat, do dzisiaj nie udało się w Bangladeszu poprawić warunków pracy szwaczek – nie zależy na tym

³³ K. Góra, *Nie*, Biuro Literackie, Stronie Śląskie 2016 (dalej jako N).



ani rządowi, którego wielu przedstawicieli ma udziały w tamtejszym przemyśle włókienniczym, ani europejskim (w tym polskim) i amerykańskim firmom, dla których inwestycje związane z podniesieniem poziomu bezpieczeństwa równają się podniesieniu cen i utracie konkurencyjności (tak przedstawiciel polskiej firmy szyjącej w Rana Plaza tłumaczy się z braku działań reparacyjnych³⁴).

Czym była katastrofa kompleksu Rana Plaza, Konrad Góra tłumaczy w zamykającej tom *Próbie wyjaśnienia*. Zamieszcza tam też egzegezę tytułu, będącego nie partykułą, a zaimkiem (od „one”, „ono” – osiemdziesiąt procent ofiar stanowiły kobiety, w tym małoletnie), i komentarz na temat numeracji dystychów: wszystkie oznaczone są numerem jeden, by nie szeregować ofiar, ale traktować je równoważnie. Kolejność numeracji, pisze Góra, „nie oddałaby charakteru złożonej ofiary” (s. 138, nienumerowana). Ta „złożona ofiara” ma wymiar quasi-religijny: złożona na ołtarzu konsumpcji, ale i „ofiarowana ofiarom” katastrofy Rana Plaza (dodajmy: dla nas anonimowym ofiarom, dedykacja brzmi więc *Nikomu, innemu*).

Jak do tego, co powiedziane wyżej, ma się 1127 dystychów? Czyli jeszcze raz – jak kwestia polityczna zgrywa się z formalno-estetyczną?

Koncept Góry, mimo ewidentnych różnic, sporo ma wspólnego z działaniami zaangażowanych lewicowych artystów, takich jak na przykład Santiago Sierra, który produkuje dwuznaczne etycznie sytuacje unaczyniające zachodnim odbiorcom problemy osób społecznie, politycznie i ekonomicznie wykluczonych. Sierra naraża się jednak na oskarżenie o wspieranie pornografii społecznej, wystawianie oraz egzotyzację biedy i krzywdy ludzi poszkodowanych w systemie kapitalistycznego podziału władzy, prestiżu i dóbr³⁵ – Góra, jako że jest artystą hermetycznym, stawiającym na zabsolutyzowaną formę, która ani przez moment nie „odpuszcza”, nie szuka łatwego kontaktu z odbiorcą, dosyć skutecznie zabezpiecza się przed skandalem, produkuje jednak sensy, które z tamtymi dosyć łatwo pozwalają się uzgodnić.

Tak jak polityczna forma w projektach Sierry zorientowana jest na wywołanie szoku, wstydu, poczucia współuczestnictwa odbiorcy

³⁴ Tak tłumaczył się dziennikarzowi „Gazety Wyborczej” Wojciechowi Matusiakowi wiceprezes LPP Przemysław Lutkiewicz. Zob. http://wyborcza.biz/Gieldy/1,114507,18076843,Fast_fashion_od_LPP_Klienci_sklepow_odziezowych_chca.html?disableRedirects=true; zob. też: <http://wyborcza.pl/1,155290,19985291,trzy-lata-po-katastrofie-rana-plaza-t-shirt-nadal-po-19-99.html> (dostęp: 30.10.2018).

³⁵ Zob. *Santiago Sierra by Teresa Margolles*, „Bomb” 2004, nr 86 (Winter).



w kapitalistycznym systemie opresji, tak ta w projekcie Góry – w równym mniej więcej stopniu intelektualna, jak afektywna – chciałaby „tylko” oddać ekonomiczną strukturę współczesnego świata z perspektywy (może nie tak jednoznacznie jak u autora *111 konstrukcji z 10 modułów i 10 pracowników*, ale jednak) dwuznacznie uwikłanego w nią podmiotu. W obydwu wariantach forma zakłóca oczywiste przebiegi politycznego myślenia, nie pozwala traktować tego, co polityczne, jako tego, co inne, obce; każe się konfrontować z milcząco przyjmowanymi zasadami kapitalistycznego konsensusu, w którym – należy pamiętać – partycypują również sztuka i artysta.

Tu dotykamy problemu wartości dodatkowej sztuki, z perspektywy której Diedrich Diederichsen, posiłkujący się nie bez powodu Marksowską nazwą, każe patrzeć na obowiązujące w niej mechanizmy jak na mechanizmy rynkowe. Rozważamy tym samym pierwsze z politycznych znaczeń formy *Nich*. Wartość dodatkowa sztuki – jak mówi Diederichsen: przyjemnościowa ekstrawartość, puenta – legitymizuje postduchampowskich artystów na rynku sztuki, pozwala na to, „żeby w każdym przypadku [dzieło sztuki] było (...) zarówno gatunkiem, jak i jego pojedynczym egzemplarzem”³⁶.

„Nadwyżkowa” forma *Nich* w pewnym sensie aktualizuje tę koncepcję, ale robi to przewrotnie. Z jednej strony *Nie* to właśnie ów pojedynczy egzemplarz mający ambicje gatunkowe, coś w rodzaju poetyckiego concept albumu, w którym zasadniczą rolę odgrywa dobrze wypozycjonowana puenta. Z drugiej – chodzi o puentę zawodzącą czytelnicze oczekiwania, i to zarówno na poziomie pojedynczego dwuwiersu: niejasnego, będącego zwieńczeniem nieistniejącej całości, jak na poziomie projektu: wszystkie „puenty”, rozmnożone do liczby 1127, aż do ostatniego, otwartego dystychu (który dokończyć ma – jak proponuje Góra – czytelnik) odwołują przyjemność konsumowania „ekstrawartości”³⁷. Oto więc pierwszy formalno-polityczny aspekt projektu Góry: świadomość podatności na zawłaszczenie i na potrzebę otrzymywania/sprawiania przyjemności w sztuce i poprzez sztukę. Poeta nie chce podtrzymywać ani uczestniczyć w produkowaniu

³⁶ D. Diederichsen, *Wartość (dodatkowa) sztuki*, tłum. M. Ratajczak, [w:] *Robotnicy opuszczają miejsca pracy / Workers Leaving the Workplace*, red. J. Sokołowska, Muzeum Sztuki, Łódź 2010, s. 49.

³⁷ Być może jednak nie należy mówić o zawiedzionych oczekiwaniach, wszak deautomatyzacja jest podstawową zasadą rządzącą *Nimi*, stała się tu wręcz językową normą – jak w ekstremalnych projektach awangardowych. Poza tym, co nie bez znaczenia, mówimy o innym poczuciu normy, rozluźnionym przez działania artystów pierwszej i drugiej awangardy.



dyskursów legitymizacyjnych sztuki, które tak czy inaczej prowadzą do jej uprzedmiotowienia i utowarowienia. Wydaje się rzecznikiem – zgodnie z określeniem Marka Krajewskiego – „sztuki w publicznym interesie”: prowokującej do dyskusji, zmuszającej do przepracowywania tego, co wyparte z dyskursu publicznego³⁸.

Inne znaczenia polityczności formy poematu *Nie* wiążą się już bezpośrednio z tym, „co wyparte z dyskursu publicznego”, czyli na przykład z zasadami funkcjonowania społeczeństwa konsumpcyjnego i ekonomiczną eksploatacją³⁹. Mamy tu więc dystychy, na które składają się głównie rzeczowniki (z nielicznymi przymiotnikami i jeszcze rzadszymi czasownikami, zazwyczaj w formie bezokolicznika lub innej formie nieosobowej), a właściwie lawina rzeczowników zestawionych najczęściej na znanej już z poprzednich tomów „peiperowskiej” zasadzie wzajemnego dziwienia się sobie. Można by powiedzieć, że rzeczywistość chce mówić sama za siebie, unika podmiotowego zapośredniczenia, w związku z czym stanowi magmę wielorodnej materii. Kontrola, jaką nad całością sprawuje rygorystyczna forma, daje jednak szansę wyodrębnienia się z tej magmy pewnych znaczących pasm języków, obrazów i symboli.

Granice tego, co cielesne, materialne i niematerialne, nieustannie się tu przecinają: ciało, fizjologia i śmierć krzyżują się z twardą rzeczywistością materii maszyn i konstrukcji budowlanych, z ożywioną i nieożywioną naturą, z *sacrum* z jego adoracjami i rytuałami, sztuką nakładającą na

³⁸ Zob. M. Krajewski, *Co to jest sztuka publiczna?*, „Kultura i Społeczeństwo” 2005, nr 1, s. 72–76.

³⁹ O tych aspektach poematu Góry pisali już jego recenzenci i komentatorzy, między innymi Przemysław Rojek (*Gniew, dźwigar, przyimki*, <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/gniew-dzwigar-przymyki/>; dostęp: 30.10.2018), Paweł Kozioł (*Po katastrofie*, „Dwutygodnik” 2016, nr 197, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6818-po-katastrofie.html>; dostęp: 30.10.2019) i Jakub Skurtys. Skurtys pisze: „Poemat Góry nie dotyczy bowiem wyłącznie tragedii w Rana Plaza (...). Dotyczy niewydolności systemu kapitalistycznego, żywiącego się nie tyle równą wymianą współpracujących agentów, co bezpardonową eksploatacją marginesów przez centrum, aż do chwili, gdy barierą staje się sama materia. „Nie” wygrywają zatem w swoich dystychach nie tylko tragedię mieszkańców Bangladeszu, ale też tragedię późnej nowoczesności. Wyabstrahowana, czysto znakowa, a przez to jeszcze bardziej nieuchronna machina akumulacji kapitału, której duch drzemie dziś rozproszony w globalnej, sieciowej chmurze, zderza się tu z ciałem, tkanką, materią, z tym, co w sposób najbardziej archaiczny, ale i najbardziej pierwotny, rzeczywiste. Jest to równocześnie poemat o klęsce rzeczywistości w tym zderzeniu, o jej kolejnych klęskach, bo to nie ona, a właśnie demon abstrakcji i pustki wychodzi zwycięsko (czy to pod postacią telewizyjnej symulacji, czy poetyckiego znaku)”. J. Skurtys, *Podrzwene dla kanonu*, „2Miesięcznik. Pismo ludzi przełomowych”, <http://pismoludziprzelomowych.blogspot.com/p/jakub-skurtys-podrzewne-dla-kanonu.html> (dostęp: 30.10.2018).



obrazy i dźwięki katastrofy swój filtr, z pojęciami czasu, przestrzeni i języka, a wreszcie i nade wszystko – z prawami ekonomii i rynku (wszystkie wymienione kategorie można chyba rozumieć jako media znaczeń związanych z produkcją). Granice te naruszane są w każdym dystychu, a poza tym każą traktować jako sztuczne, zadane, podziały między kolejnymi dwuwersami: ostatecznie przecież mówimy o katastrofie, w której wszystkie te elementy uczestniczyły na „równych” prawach, w ramach nowej struktury – struktury ruin – zostały poprzemieszczane, zmieszane, zrównane:

1
Błąd. Zejście po urywanych
nutach muzyki roz-

1
bierającej unerwienie:
biec. Narzędzie – stal,

(...)

materia. Terminalność. Dok
krwi. Widok i przepływ
(N, s. 22)

Często „widok i przepływ” skonstruowane są w ten sposób, jakbyśmy jako oglądający miejsce katastrofy (która jako taka ujawnia nam się dopiero po przeczytaniu *Próby wyjaśniania*) pokonywali tę przestrzeń to w górę, to w dół; to biegnąc, to zatrzymując się. W ten sposób doświadczamy masy, której podstawową zasadą jest zasada rozrywania-łączliwości („po urywanych / nutach”, „roz-/bierającej unerwienie”), przenikania się („materia. Terminalność”, „Dok / krwi. Widok”). Materialną masą jest tu również język: doświadczany w jego somatycznych przebiegach: zderzeniach, zerwaniach, kumulacjach, przeciążeniach. Jego materialne przeinwestowanie wywołuje efekt semantycznego niedoinwestowania (pozornego, bo będącego efektem semantycznych właśnie nadmiarów).

Równość jest oczywiście pozorna, ponieważ ekonomia wchłania wszystko – obejmuje również biopolitykę: część ekonomii rynku stanowi ekonomia śmierci. Bardzo istotne okazują się w tym mechanizmie urzeczowienie i bezosobowość.

Nieobecny podmiot ekonomii (*Nikomu, innemu*) ujawnia się właśnie w tym przytłaczającym (*sensu stricto* i *sensu largo*) nawale skontaminowanych



bytów i języków domagających się poskładania w opowieść o ekonomicznej eksploatacji. Jest jej jedynym brakującym elementem, domaga się nazwania. Można chyba uznać, że opresyjny charakter języka ekonomii (i samej ekonomii), przenikający do tych wszystkich jukstapozycji, chiasmów, oksymoronów, paronomazji, synestezji, będących literackimi znakami całkiem realnych „niemożliwych spotkań” ciał, maszyn, budynków, natury i sztuki (muzyka), zostaje przechwycony i zmuszony do wyartykułowania tego nieobecnego podmiotu:

1
obleczenie, pełność
przyjść: arkusz,

1
naliczenie, moc.
Który żyje,

1
brak. Nałożenie
posłań. Nie usnąć

1
w pęknięciu. Osiem sekund
snu. Pomieszczenie,

1
zgromadzenie. Dane
męki. Kochać, tracić,

1
szacować. Spiek
dłoni z rzeczą,

(N, s. 27)

1
Paserstwo straty.
Plan. Kwit. Oszłość

1
o oschłość (...)

(N, s. 28)

1
Gaża zgonu.

(N, s. 31).



Narzucający się język ekonomii, zastosowany do polityki ciał i zgonów, każe je traktować jak kapitał, przedmiot obrotu i wymiany: produkcji, dystrybucji, reprodukcji i redystrybucji. Tu nie ma ciał, za to jest Ciało – będące znakiem ludzkiej i towarowej masy.

Robotnicy zawsze byli niewidoczni⁴⁰ (robotnice podwójnie niewidoczne – jako kobiety-robotnicy), nawet w społeczeństwach dyscyplinarnych. Jak mówi Gilles Deleuze, fabryka tworzyła z nich jedno ciało, sygnowane liczbą wskazującą na miejsce w masie⁴¹. Konrad Góra niby rezygnuje z numerowania, ale oznaczając wszystkie dystychy (ciała) numerem jeden, tym bardziej je do siebie upodabnia, a więc indywidualizuje i dezindywidualizuje równocześnie. Działanie to wydaje się świadome (mimo sugestii zawartych w *Próbie wyjaśnienia*) – wystarczy powołać się na koczujące po poemacie frazy, które odsyłają do Michela Foucaulta. Autor *Podmiotu i władzy* to podwójne przyporządkowanie odnosi do pastoralnej władzy kapłańskiej, która jest władzą podstępną, indywidualizującą po to, by tym skuteczniej stotalizować⁴². Praca będąca udziałem ciał (Ciała) z poematu *Nie* również wskazuje na przynależność do tej epoki i tego modelu rządzenia. Nie chodzi tu wszak o dominujący dzisiaj model pracy niematerialnej, ale o pracę żywą (Marks). W krajach Azji wyzysk dokonuje się (również – bo nie tylko) na modłę dziewiętnastowieczną. Kapitalizm kognitywny czy semiokapitalizm niewiele mają wspólnego z rzeczywistością pracowników i pracownic tutejszych fabryk, do poematu Góry przenikają one jednak za pośrednictwem języka współczesnej neoliberalnej ekonomii, tą samą drogą przenika do niego, jak powiedziałby Jonathan Crary, filozofia pracy w wymiarze 24/7⁴³ („Wzór pracy // przeciw życiu: / trwoga: trwać: // trwonić”, N, s. 25).

⁴⁰ Pisze o tym Joanna Sokołowska, omawiając wystawę *Arbeiter verlassen die Arbeitsstätte* (*Robotnicy opuszczają miejsca pracy*), która odbyła się w Galerie für Zeitgenössische Kunst w Lipsku w 2009 roku. Temat ten na wystawie podejmuje przede wszystkim Harun Farocki w pracy *Robotnicy opuszczają fabrykę w trakcie jedenastu dekad*, dowodzącej, że temat fabryk, pracy i robotników jest marginesem w historii kina. Zob. J. Sokołowska, *Warunki mojej pracy nie są w moich rękach, ale na szczęście nie są też w twoich*, [w:] *Robotnicy opuszczają miejsca pracy*, dz. cyt., s. 10–43; H. Farocki, *Robotnicy opuszczają miejsca pracy / Workers Leaving the Workplace*, tłum. M. Ratajczak, [w:] tamże, s. 142–155.

⁴¹ Zob. G. Deleuze, *Postscriptum o społeczeństwie kontroli*, tłum. M. Herer, [w:] tegoż, *Negocjacje 1972–1990*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, Wrocław 2007, s. 185.

⁴² Zob. M. Foucault, *Podmiot i władza*, tłum. J. Zychowicz, „Lewą Nogą” 1998, nr 10(8), s. 179–180. W *Nich* powracają kilkakrotnie motywy religijne, w tym właśnie motywy pastoralne: „Pasterz rzymski, / betonu, jego // stado?” (s. 35).

⁴³ Zob. J. Crary, *24/7. Późny kapitalizm i koniec snu*, tłum. D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2015.



Nie jako opowieść o stracie – nienostalgiczna i niemelancholiczna – nie nazywa jej, ale jest stratą. Właśnie ucieczka przed symbolicznym, somatycznością okaleczonego, błędzącego języka sprawia, że do straty przylega. Nie bez powodu więc opowieści tej brakuje zakończenia – rzecz nie w tym, że należy ono do odbiorcy, ale że nie dokonał się proces żałoby. Na żal, żałobę i zadośćuczynienie, których domagają się *Nie*, znalazło się jednak miejsce w motcie. Stanowi je bajka podpisana nazwiskiem przywoływanego tu już Jiříego Kolářa. W świecie Rana Plaza żałoby ani zadośćuczynienia nie było, przyszedł więc z zewnątrz, z innego porządku – z bajki⁴⁴. To wcale nie takie proste: że niby w skumulowanym kapitalizmie żal, żałobę i zadośćuczynienie trzeba między bajki włożyć. Jeszcze raz to, co nie mieści się w porządku rzeczywistości, łączy się z tym porządkiem i go dopełnia, a nawet może stanowić siłę emancypacyjną. Jak podpowiada Blanchot – bajka i rewolucja sporo mają ze sobą wspólnego, obydwie projektują czas, w którym wszystko jest możliwe⁴⁵. W tym kontekście puste miejsce dla czytelnika-uczestnika to miejsce możliwej i oczekiwanej subwersji: jest on uczestnikiem nie tylko procesu odbioru, ale także – jakkolwiek naiwnie to brzmi – żalu, żałoby i zadośćuczynienia.

W tym totalnym eksperymencie, jaki stanowią *Nie*, autonomia i zaangażowanie nie są ani oddzielnymi, ani dialektycznie związanymi kategoriami. Jedno staje się obliczem drugiego.

⁴⁴ Bohaterowie tej bajki: kielbaska, drzwi, płot, gnój, sroka, jeleni, las, studzienka, córka, matka i ojciec, odbywają proces żałoby po myszce, „ich wiernej przyjaciółce”, która utonęła. Żałoba „rozkręca się”, pochłania kolejnych żałobników jak lawina – nie likwiduje braku, ale go powiększa – aż do ostatecznej anihilacji (ojciec wykopuje dół i zakopuje dom). Jak z tego wynika, nie sposób przeboleć prawdziwej straty, energia libidalna nie znajdzie już innego obiektu (Freud), żałoba się ostatecznie nie dokona. Kolejne straceńcze akty każą rozumieć stratę jako nieodzyskiwalną – stanowi ona totalne etyczne wyzwanie, wymaga ofiary z siebie. W tej opowieści o konieczności i niemożności odzyskania straty pracę żałoby podejmuje jednak litanijno-mantryczna narracja.

⁴⁵ Zob. M. Blanchot, *Wokół Kafki*, tłum. K. Kocjan, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 25. Do Blanchota, jak pisałam wyżej, odwołała się w swojej analizie poezji Konrada Góry Joanna Orska. Blanchotowskie rozumienie bajki wspomaga jej koncepcję „bez-źródłowości” tej poezji. Zob. J. Orska, *O bez-źródłowości poezji*, dz. cyt., s. 52.





Tytus Czyżewski w epoce postprodukcji

„Zamiast padać na kolana przed sztuką przeszłości, używajmy jej”¹ – pisze Nicolas Bourriaud w *Postproduction* (2001), gdzie omawia najróżniejsze strategie i przykłady artystycznych przechwyceń. Przechwycenie staje się tu znakiem wzięcia odpowiedzialności – piractwo to forma „kultury działania”. Dokonujące się od początku XXI wieku przepisywanie modernizmu – czy przepisywanie awangardy – nie ma na celu ani unieważniania tej twórczości, ani prostej kontynuacji. Używanie tego dorobku – z założenia narażone na nadużycia i spełniające się w nadużyciach w stosunku do pierwotnych autorsko-odbiorczych intencji i historycznych kontekstów – ma dawać szansę zaangażowania w zachodzące tu i teraz procesy kulturowe. Nie chodzi więc o sytuacjonistyczne przewartościowanie obliczone na kwestionowanie wartości zastanych form kulturowych, ale o zniesienie granicy pomiędzy konsumpcją a produkcją, o wpisanie się w przestrzeń, w której użyte dzieło (choć niekoniecznie artefakt, czego dowodem może być chociażby *re-enactment*) staje się materiałem i medium, produktem służącym do powstania nowego dzieła, a właściwie miejscem wypełnianym przez zmieniające się pozycjami dzieło i produkt.

W tej sytuacji wartość – użytkowa – dzieła sztuki zależy od jego zdolności do wchodzenia w nowe konteksty, aranżowania nowych sytuacji w polu kulturowym. Nie muszą to być rzecz jasna sytuacje wspomagające myślenie ekonomiczno-kapitalistyczne. Jak pisze Anna Kałuża, włączenie w obszar artystycznego zainteresowania procesów dystrybucji i cyrkulacji

¹ N. Bourriaud, *Postproduction. La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Presses du réel, Dijon 2003, s. 92. Tłumaczenie Łukasza Białkowskiego. Autorowi dziękuję za udostępnienie mi nieopublikowanego jeszcze przekładu.



istniejących już obiektów stwarza szanse ich alternatywnych przepływów i, szerzej, projektuje polityczne skutki estetyczności².

Jedną z przestrzeni, w których zachodzą tego rodzaju procesy – zarówno wpisujące się w dynamikę kapitalistycznych przepływów, jak dekonstruujące ich mechanizmy – otwierają media cyfrowe. Przechwytywanie, używanie, reaktywacje, reprodukcje, rekonstrukcje, remediacje odbywają się tu wyjątkowo często; prowadzą one do zmiany artystycznej ekonomii, do redundancji i – co mnie tu interesuje najbardziej – do wytwarzania wartości użytkowej³. Procesy te chciałabym obserwować w cyfrowej remediacji poezji Tytusa Czyżewskiego. Do środowiska nowomiedialnego zaadaptowali ją Łukasz Podgórn (grafika, programowanie, opracowanie) i Urszula Pawlicka (opracowanie).

Cyfrowe zielone oko

Poeci cybernetyczni chętnie powtarzają, że poezja cyfrowa, zasadniczo eksperymentalna, stanowi kontynuację eksperymentów wczesnoawangardowych⁴. Inaczej niż dla postinternetowych, często powracających do sztuki lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, uprawiających recykling idei konceptualnych, dla cyberpoetów istotne wydają się przede wszystkim nowe możliwości realizacji „dzieła” i jego interpretacji, związane ze zmianą medium na cyfrowe. Zdaniem Lwa Manovicha nie jest ono nowym

² Zob. A. Kałuża, *Kontr-interpretacje jako artystyczne i polityczne re-akcje*. Jakub Woynarowski, Leszek Onak i Bruno Schulz, [w:] *Kontrinterpretacje*, red. A. Świeściak, M. Piotrowska-Grot, E. Suszek, TAIWPN Universitas, Kraków 2018, s. 13–28. Anna Kałuża jako pierwsza polska badaczka kategorii repraktyk „przechwytuje” dla potrzeb literaturoznawstwa.

³ Na tę ostatnią przede wszystkim zwraca uwagę Stephen Wright, który robi użytek z awangardowych kategorii estetycznych i artystycznych, wydobywając z nich „użytkologiczne” potencje. Przechwytyjąc – w sensie bliskim sytuacjonizmowi – awangardowe idee, Wright pozostaje jednak na obszarze awangardy. Jego koncepcja świata jako własnej mapy w skali 1:1 to współczesna wersja sztuki tożsamej z życiem. Zob. tegoż, *W stronę leksykonu użytkowania*, tłum. Ł. Mojsak, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2013 [„format P” #9].

⁴ Zob. m.in. U. Pawlicka, *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, Korporacja Ha!art, Kraków 2012; M. Pisarski, *Granice teorii*, w: tegoż, *Xanadu. Hipertekstowe przemiany prozy*, Korporacja Ha!art, Kraków 2013, s. 78–117. Pisarski prozę hipertekstową analizuje z perspektywy wpływów neoawangardowych, szczególnie praktyk związanych z *nouveau roman* – podobnie jak czyni to Espen Aarseth. Zob. tegoż, *Cybertekst. Spojrzenia na literaturę ergodyczną*, tłum. M. Pisarski, P. Schreiber, D. Sikora, M. Tabaczyński, Korporacja Ha!art, Miejskie Centrum Kultury w Bydgoszczy, Kraków–Bydgoszcz 2014, s. 99.



medium, ale starym medium w nowych dekoracjach; za pomocą nowych narzędzi podlegającym rekombinacjom i manipulacjom⁵. Jak mówią zwolennicy transmedialnych koncepcji sztuki – nie chodzi tu o konkurencję między starymi a nowymi mediami, ale o konwergencję: nakładanie się na siebie, medialną relacyjność. Medialne hybrydy nie mieszczą się już w starych podziałach, w tym na nowe i stare media. A zatem, można powiedzieć, w ogóle nie chodzi już o nowe media, co najwyżej o postmedia, postinternet⁶.

Podgórni i Pawlicka myślą postmedialnie, nie akcentują nowości cyfrowego medium, mówią o sztuce stopionej ze swoim czasem, podkreślają związki, naturalne przejścia pomiędzy poszczególnymi etapami rozwoju sztuki i mediów, a nie radykalne cezury. Zwracają uwagę na ewolucyjność awangardowych technik, których naturalną kontynuację umożliwiają nowe media – tak piszą w tekście zapowiadającym ich projekt:

„I oto jest poezja współczesna, sztuka syntetyczna człowieka XX i XXI wieku” – **Czyżewski**, mimo nieświadomości mających nastąpić dekady później rewolucji technologicznych, wspomina o człowieku XXI wieku, przewidując rzeczywistość całkowicie zdominowaną przez urządzenia elektroniczne. W jego wierszach odnajduje się zabiegi, które wręcz proszą się o cyfrowe przedstawienie, stąd, parafrazując słowa **Marka Ameriki**, zadać możemy pytanie: „Co Czyżewski-formista zrobiłby z nowymi mediami?”. Wielozmysłowość i losowość w *Oczach tygrysa*, matematyczność w *Poemacie liczb*, powtórzeniowość w *Muzyce z okna*, symultaniczność w *W szpitalu obłąkanych*, przestrzenność w *Hymnie do maszyny mego ciała* czy wielopłaszczyznowość w *Nocy – dniu*: wszystko to potraktować można jako szczegółową mapę do realizacji wersji cyfrowej. (...) Opierając się na twierdzeniach **Leona Chwistka**, naczelnego krytyka formizmu, dążymy do dostosowania sztuki z początków XX wieku do zmienionych

⁵ Zob. L. Manovich, *Awangarda jako software*, tłum. I. Kurz, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 35–36.

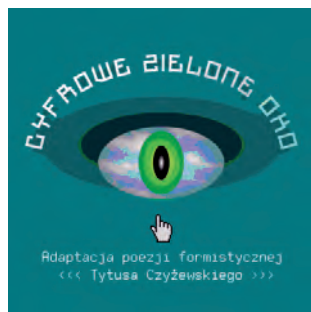
⁶ Jak pisze Ewa Wójtowicz, w świecie sztuki przyjmuje się znaczenie postmediów spopularyzowane przez Petera Weibla, który doświadczenie mediów uznał za normę wszelkiego doświadczenia estetycznego: „Odtąd w sztuce nie ma już nic poza mediami. Nie da się uciec od mediów. Nie ma żadnego obrazu poza doświadczeniem mediów. Ani rzeźby. Ani fotografii”. P. Weibel, *Post-media Condition*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid 2006, s. 98. Cyt. za: E. Wójtowicz, *Sztuka w kulturze postmedialnej*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2016, s. 336. Innym z interesujących mnie postpojęć jest sztuka postinternetowa. Jedno ze znaczeń tego terminu odsyła, podobnie jak postmedialność, do powszechności dostępu do internetu. Sztuka powstająca w świecie online uwzględnia dzisiejsze sposoby pracy z informacją, ale także wchodzi w procesy wzajemnych zależności ze światem sztuki (głównonurtowej) – upodabnia się do niego i upodabnia go do siebie. Zob. tamże, s. 339–345.



realiów; do zintegrowania jej z technologiami wieku XXI. Panowie i panie, niech żyje cyfrowy instynkt!⁷

Projekt Podgórnego i Pawlickiej daje szansę na coś więcej niż tylko intermedialny transfer poezji Czyżewskiego. Wiersze, które przekraczały granice mediów i chciały naruszać granice ontologiczne tego, co organiczne, i tego, co maszynowe – wprowadzone w przestrzeń cyfrowej redundancji, wykazują się zdolnością do przekraczania autonomii sztuki nie tylko jako sztuki – to robiły „oryginalne” wiersze autora *Zielonego oka* – ale czegoś, co wyszło poza nią, chce być już czymś innym.

Tekstem-ramą, w którą wpisanych zostało pięć innych wierszy Czyżewskiego, są dla Podgórnego i Pawlickiej *Oczy tygrysa*. Cyfrową ikoną „strony tytułowej”, stanowiącej zarazem spis treści, jest oko opasane wokół dwoma ruchomymi ciągami napisów tytułowych: *Cyfrowe zielone oko*. *Adaptacja poezji formistycznej Tytusa Czyżewskiego*⁸.



Rys. 4: *Oczy tygrysa* (Cyfrowa adaptacja U. Pawlickiej i Ł. Podgórnego),
źródło: <http://ha.art.pl/prezentacje/poezja/2585-tytus-czyzewski-oczy-tygrysa-cyfrowa-adaptacja-urszuli-pawlickiej-i-lukasza-podgorniego.html>

Zielone oko, wyznaczające oś – i stanowiące ośrodek – jednego z wierszy, trafia więc do tytułu i organizuje koncepcję wizualną całości projektu. To „wejściowe” oko wydaje się zadłużone w Magritte’owskim *Fałszywym*

⁷ Ł. Podgórni, *Oczy tygrysa* (cyfrowa adaptacja U. Pawlickiej i Ł. Podgórnego), <http://ha.art.pl/component/content/article/28-prezentacje/poezja/2585-tytus-czyzewski-oczy-tygrysa-cyfrowa-adaptacja-urszuli-pawlickiej-i-lukasza-podgorniego.html> (dostęp: 17.02.2017).

⁸ https://www.google.pl/search?q=cyfrowe+zielone+oko+screen&tbm=isch&source=iu&ctx=1&fir=RNkj_xq8omze9M%253A%252CvtXj3SgOcfF8M%252C_&usg=AI4_-kRzofcPmz3MsAVNQprPEgNsx2JYhg&sa=X&ved=2ahUKewjrotLdq_neAhXH8ywKHdh2AhgQ9QEwAnoECAUQBA#imgrc=RNkj_xq8omze9M (dostęp: 17.02.2017).



Rys. 5: René Magritte, *Falszywe lustro* (1928),

źródło: <https://www.promocoders.net/paintings/10-surrealistycznych-obrazow-rene-magritte-a/>

lustrze (1928), stanowiącym próbę zgłębienia surrealistycznie potraktowanego fenomenu odbicia.

Oko, jak większość powierzchni w obrazach Magritte'a, powtarza to, co je otacza – w tym przypadku to, na co patrzy – i nie pozwala się przeniknąć. „Wejściowe” oko w adaptacji Czyżewskiego otwiera kolejne odsłony cyfrowego spektaklu, między innymi umożliwia komunikację z „wewnętrznym” zielonym okiem – z wiersza *Oczy tygrysa*. Jeśli wziąć pod uwagę ten surrealistyczny cytat, otrzymujemy zapowiedź powtórzeń i zapętleń. Oko jako figura wglądu (w istotę rzeczy) zapowiada proces oglądu, akumulacji i cyrkulacji obrazów.

Zacznijmy od *Oczy tygrysa*. Tak wyglądają one w wersji Czyżewskiego:

Czarne pionowe linie
Żółta zieleni morze
Szum fioletu
Czi czi
Krzyk małpy
Niebieskie pręgi zieleni
Błękit żółć fiolet palmy obłok
Krzyk ptaka purpury
hi hi
Na silnej łapie stąpa
Cicho
Olbrzymie zielone **oko**
Krwiste zielone oko to drugie
Małpy Czi czi
Papugi hi hi
Zielone oko
Masa zielono-żółta



Fiolet w krąg
Drży małpie serce
Tajemnica puszcza krew

Zielone oko

Palmy szumią Rododendron czeka

Motyle lecą

Nieruchome czuwa oko

Purpura-zielen

I to **drugie**

Zielone **oko**

Strach drzemie

Małpy szy-szy

Papugi hi-hi

Zielone oczy

Czy to już noc

czy to już dzień

Czy to sen

Czy to strach – czy to

hipnotyzm

Palmy

Cisza

Zmrok

Małpy

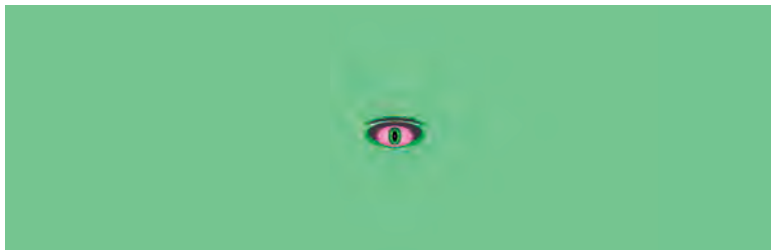
Motyle

Papugi

Czi-czi hi-hi czi-czi

ZIELONE OKO⁹

Naczelna zasada tego tekstu – dosłownego i metonimicznego powielania słowno-wizualnego „efektu oka” – została w jego cyfrowej wersji intermedialnie przekodowana, z zachowaniem reguł metonimiczności, na obraz:



Rys. 6: U. Pawlicka, Ł. Podgórn, *Cyfrowe zielone oko*. Adaptacja poezji formistycznej Tytusa Czyżewskiego (*Oczy tygrysa*), źródło: http://ha.art.pl/czyzewski/oczy_tygrysa.html

To, co w tekście Czyżewskiego nie od razu widoczne, co ukrywa się w metonimicznych opisach oczu (podwójna metonimia: kolory są

⁹ T. Czyżewski, *Oko tygrysa*, [w:] tegoż, *Poezje i próby dramatyczne*, oprac. A. Baluch, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992, s. 35–36.



synekdochą oczu, oczy – synekdochą tygrysa), a następnie ujawnia bezpośrednio: w przemieszczającym się po tekście, zmieniającym kształt (zwykła czcionka, wersaliki, boldy) i „rozmnażającym się” oku, tutaj używa od razu status motywu centralnego: przede wszystkim wizualnego, ale również dźwiękowego (obraz dubluje dźwięk: nie oka rzecz jasna, ale wypowiedanego słowa „oko”). Oko od początku totalizuje więc przestrzeń cyberwiersza. „Gra wstępna” – tygrysia mimikra (oko przyjmujące barwy otoczenia) – znajduje tu odpowiednik w mimikrze kolorystycznej: zieleni oka wtapia się w zieleni tła; przyciągającej uwagę feerii barw z wiersza Czyżewskiego odpowiada równie zachęcająca do wejścia w nią miękkość zieleni tła ekranu w projekcie Podgórnego i Pawlickiej. Sygnały niepokoju, u Czyżewskiego będące metonimiczno-eliptycznymi znakami niepewności co do tego, z czym mamy do czynienia, u Podgórnego i Pawlickiej są sygnałami *sensu stricto*: zapętlonym syntezatorowym głosem powtarzającym fragmenty wiersza, w których pojawia się fraza „zielone oko”. Etap drugi, następujący po wejściu (kliknięciu w oko), również wydaje się ekwiwalentny wobec „oryginału”: natłok barw i dźwięków uruchamianych obecnością „zielonego oka”, w wierszu cyfrowym nieprzemieszczającego się, ale mającego wszystkie inne stworzenia „w zasięgu”, jest nam bezpośrednio dany: to, co ukrywało się za synestezją Czyżewskiego, tutaj porusza się, posiada barwy i wydaje dźwięki. Zamiast motyli, małp, papug, palm mamy nazywające je, a więc dublujące i swoim „zachowaniem” próbujące sprostać ich znaczeniom słowa – kolorowe, ruchome i wydające dźwięki:

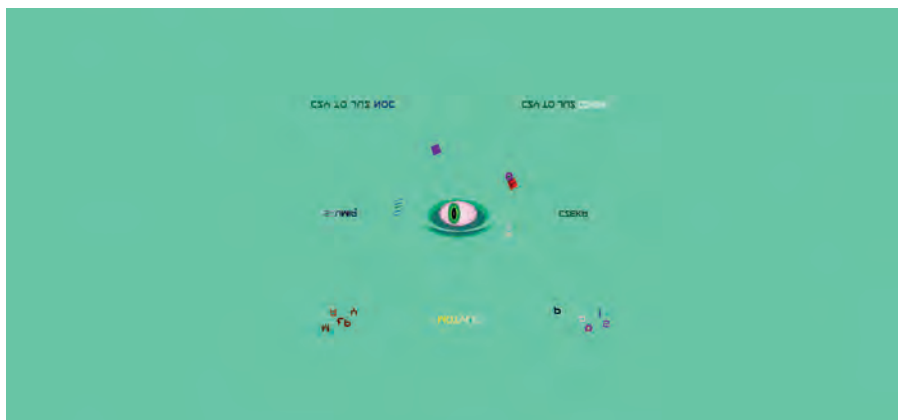


Rys. 7: U. Pawlicka, Ł. Podgórni, *Cyfrowe zielone oko*. Adaptacja poezji formistycznej Tytusa Czyżewskiego (*Oczy tygrysa*), źródło: http://ha.art.pl/czyzewski/oczy_tygrysa.html



Podobnie jest z czasownikami: słowo „szumią” szumi, a na pojawienie się słowa „czeka” musimy poczekać. Poruszając kursorem, ingerujemy w tę przestrzeń, pobudzamy poszczególne byty do działania; jeśli robimy to szybko – osiągamy (nasilający się w wierszu) efekt obrazowo-dźwiękowego chaosu. Dublujące słowa cyborgiczne głosy jeszcze wzmagają ten chaos – i wprowadzają dodatkowy niepokój.

Finał wiersza Czyżewskiego to „nagie”, zwycięskie (wersaliki) – i „otoczone” ciszą – zielone oko. Niesekwencyjny (czy raczej niestratygraficzny) już w tym miejscu wiersz, w którym każdą z leksji możemy wybrać dowolną liczbę razy, donikąd nie zmierza. Pojawiająca się u dołu strony ikonka (interfejs) wyjścia, uciekająca (dosłownie – trudno ją namierzyć kursorem) w dół, wraca, ilekroć najedziemy na którąś z tekstowych opcji: „czy to już noc” albo „czy to już dzień”. Działanie w tym obszarze przynosi nam efekt u góry strony: „wschodzące” i znikające w obłoku, napisane „obłokową” czcionką słowo „obłok”, a kiedy uda nam się dopaść interfejs wyjścia – u góry słowo „zmrok” (jeśli klikniemy „czy tu już noc”), na dole „czy to sen”, a w środku rozsypujące się po „dotknięciu”, albo raczej wylewające się zdanie: „tajemnica puszcza krew” (słowo „krew” jest oczywiście czerwone). Wyrazom, które pojawiają się na ekranie, towarzyszą odpowiadające im i nakładające się na te, które wybrzmiały przed chwilą i są już w fazie zanikania, syntezy dźwięki. Nic nie zamyka tej „przygody”, koniec nie następuje – albo jest ciągle odraczany. Jak w powracającym, zapętlonym nieprzyjemnym śnie.



Rys. 8: U. Pawlicka, Ł. Podgórni, *Cyfrowe zielone oko*. Adaptacja poezji formistycznej Tytusa Czyżewskiego (*Oczy tygrysa*), źródło: http://ha.art.pl/czyzewski/oczy_tygrysa.html



Cyberawangarda

Jak widać, wiele elementów *Cyfrowego zielonego oka* można uznać za odpowiedniki awangardowych zasad kompozycji tekstu, któremu zależy na efekcie niestabilności¹⁰. Stwierdzenie, że cyfrowa wersja *Oczy tygrysa* lepiej realizuje ideę „wiersza syntetycznego” i „wielopłaszczyznowego”¹¹, programowo polimedialnego, niż jego wersja pierwotna, nie wydaje mi się tak całkiem pozbawione sensu. Nawet brak zakończenia, jak można by sądzić, nieprawomocny w stosunku do „oryginału”, wpisuje się w ten awangardowy koncept – wiersz napisany w tradycyjnym medium musi się jakoś kończyć, ale idea zapętlenia, uwięzienia w oku wydaje się co najmniej prawomocna w odniesieniu do tekstu Czyżewskiego, w którym ostatecznie nie ma mowy o wyniku konfrontacji tygrysa z resztą świata.

Czy zatem w *Cyfrowym zielonym oku* chodzi przede wszystkim o maksymalną możliwą ekwiwalencję w stosunku do tekstu Czyżewskiego? Wiemy, że tak. W komentarzu do tego projektu Łukasz Podgórni pisze:

Tekst wyjściowy jawi się jako log, wyciąg z bazy danych (głównie wizualnych i dźwiękowych), gromadzonych przez tytułowe tygrysie oczy patrolujące rutynowo swoje rewiry.

Należy zwrócić uwagę na radykalną krytykę wypracowanych przez wieki kryteriów literackości, poetyckie środki zostały tu niemal całkowicie zastąpione bodźcami plastycznymi i dźwiękowymi, które przy odpowiedniej wyobraźni – zdaje się sugerować Czyżewski – zrobią nam tak dobrze, jak mało która metafora.

Budowa utworu w znacznym stopniu opiera się na losowości, a kierunek lektury wydaje się mało istotny. Wskazane jest zatem błędzenie i randomowe zestawianie wersów. Zabierając się za adaptację wiersza, z wrodzonej przekory postanowiłem jednakże narzucić danym rygory i po mieszczańsku przeorganizować, stosując – nadmierną, być może – kompresję.

Kursor pochodzi od oka i jest jego przedłużeniem¹².

¹⁰ Espen Aarseth, analizując *popołudnie, pewną historię* Michaela Joyce’a jako przykład hipertekstu, podkreśla jego heterarchiczność. Wiąże się ona z ograniczonym punktem widzenia, z brakiem dostępu do jakiegokolwiek struktury hierarchicznej. Jako heterarchiczny właśnie hipertekst stanowi kontynuację awangardowej tradycji literatury eksperymentalnej, dążącej do „zniszczenia stabilności tekstu”. Zob. E. Aarseth, *Cybertekst*, dz. cyt., s. 98–99.

¹¹ Tak nazwanego przez analogię do obrazu wielopłaszczyznowego, typowo „czyżewskiej” konstrukcji, nawiązującej do kubizmu, futuryzmu, ekspresjonizmu, dadaizmu i sztuki ludowej. W Polsce dotąd niespotykanej, świetnie wpisującej się natomiast w to, co działo się wówczas na Zachodzie.

¹² Ł. Podgórni, *Oczy tygrysa* (cyfrowa adaptacja U. Pawlickiej i Ł. Podgórnego), dz. cyt.



Zastosowanie właściwych dla e-poezji baz danych i języków programowania nie jest rzecz jasna niczym, z czego cyberpoeta musiałby się tłumaczyć, również aspekt krytyczny projektu nie budzi wątpliwości, wszakże wyłączenie literackich kryteriów tekstu poetyckiego kwestionowali już awangardyści – w czym *notabene* nie mały udział miał sam Czyżewski. Podgórni, który wyraźnie określa swój wkład w nowy utwór – nieco go deprecjonując (odwołanie się do mieszczańskości), ale przede wszystkim ustawiając się na drugim planie, w funkcji adaptatora czy tłumacza – nie chce uzurpować sobie prawa do nazywania się artystą. Nie chce nawet narzucać swoich koncepcji rozumienia Czyżewskiego, tłumaczy się zatem z „nadmiernej” kompresji, jak gdyby nie zdając sobie sprawy z tego, że również adaptator czy tłumacz (tym bardziej intermedialny) ma prawo do ingerencji w tekst – więcej, nie może się bez nich obyć.

Z jednej strony sytuacja jest zrozumiała: cyfrowa literatura, tak jak cała sztuka postinternetowa, chętnie rezygnuje z prawa do kategoricznie traktowanego autorstwa. Skoro tekst to „tylko” maszyna służąca do produkcji i konsumpcji sygnałów werbalnych¹³, ludzki aspekt tak pojętej komunikacji zostaje zminimalizowany – stąd umniejszające jego rolę nadawczą określenia autora jako producenta czy adaptatora. Z drugiej jednak strony ani literatura cyfrowa, ani sztuka postinternetowa nie uciekają przed wpisywaniem ich w ramy ponowoczesności, gdzie problem autorstwa stawiany jest często inaczej – najogólniej mówiąc i poważnie upraszczając: cały kulturowy dorobek ludzkości to jedna wielka baza danych, z której można na różne sposoby korzystać, nie wyłączając technik powtórzeniowych, w tym „dosłownego” powtórzenia (które, jak wiemy, nigdy nie będzie powtórzeniem idealnym), jak w przypadku *appropriation art* czy *re-enactment*. Pod tym, co powtórzone/przechwycone, nie tylko można się podpisać, ale i na tym zarabiać. Jeden z głównych przedstawicieli sztuki zawłaszczenia, artysta trickster Richard Prince, sprzedawał niedawno przechwycone z Instagrama screenshoty za prawie sto tysięcy dolarów. Na tym polega kultura remiksu. Tak jak w popartowych przechwyceniach sztuki-towaru, w postmodernistycznym *appropriation art* jest jednak miejsce na impuls krytyczny: wypowiadających się na ten temat użytkowników internetu szokował tylko fakt, że screenshoty można sprzedawać, i to za taką cenę, nie zaś samo korzystanie z nich z pominięciem obowiązujących praw autorskich. Już tylko uświadomienie sobie tego paradoksu mogłoby

¹³ Zob. E. Aarseth, *Cybertekst*, dz. cyt., s. 30.



uczynić z „plagiat-artu” sztukę krytyczną. Prince nie krytykuje jednak kultury remiksu, jedynie negocjuje nowe rozumienie sztuki w społeczeństwie konsumpcyjnym – nie jest już ona czymś wydzielonym, specyficznym, odmiennym od „zwykłych” otaczających nas przedmiotów czy zachodzących w rzeczywistości procesów, ale powstaje w ramach tego, co zwykłe i codzienne, przechwytyjąc wybrane elementy środowiska wizualnego – ale i remediując ich znaczenia, a więc komentując rzeczywistość tu i teraz¹⁴.

Projekt Podgórnego i Pawlickiej nie wydaje się najlepszym przykładem *appropriation art*, być może nawet należałoby powiedzieć, że broni się przed taką kwalifikacją, a tym samym przed jej politycznymi konsekwencjami. Nie chce być niczym więcej jak tylko poezją, jaką stworzyłby Czyżewski, gdyby żył dzisiaj.

Deklaracja ta brzmi dość naiwnie, ale próba upolitycznienia tego projektu niekoniecznie przyniesie lepsze rezultaty. Jeśliby abstrahować od wszystkich „autorskich” na ten temat komentarzy, w cyfrowym użyciu wierszy Czyżewskiego da się jednak dostrzec szanse na lekturę nieco bardziej zaangażowaną. Najprościej rzecz ujmując, chodziłoby o to, że stosowane przez poetów cybernetycznych praktyki powtórzeniowe – za Bourriaudem można by je nazwać *détourage*, transplantowaniem, dekontekstualizowaniem rzeczy – przemieszczające teksty z kanonu w stronę powszedniości, lokują je w „polu dystrybucji” (Broodthaers)¹⁵, udostępniają, demokratyzują. Prawowierność jest tu pozorem i niemożliwością – użycie, artystyczny recykling wiążą się z instrumentalnym, ludycznym i politycznym traktowaniem form, które nie chcą i nie mogą być tym, czym były pierwotnie. Formistyczna poezja Czyżewskiego długo wydawała się politycznie bezpieczna – czytana z perspektywy formalnego awangardowego eksperymentu lub jeszcze bezpieczniejszej ludowej tradycji – dzisiaj widać jej subwersywne posthumanistyczne zaplecze¹⁶. Poddanie jej cyfrowej

¹⁴ Anna Kałuża zwraca uwagę na inny aspekt artystycznego plagiatyzmu: jego przemocowy charakter, który bynajmniej nie może być traktowany jednoznacznie negatywnie. Poza tym przemocowość nie jest, jak pisze badaczka, zjawiskiem typowym wyłącznie dla sztuki postmedialnej. Do przemocowych strategii ucieka się również sztuka tradycyjna. Zob. A. Kałuża, *Kontr-interpretacje jako artystyczne i polityczne re-akcje*, dz. cyt., s. 14–15.

¹⁵ „Definicja artystycznej aktywności pojawia się przede wszystkim w polu dystrybucji” („The definition of artistic activity occurs, first of all, in the field of distribution”). Cyt. za: T.E. Crow, *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent*, George Weidenfeld and Nicholson Ltd., London 1996, s. 117.

¹⁶ Zob. rozdział trzeci w tej książce. Za poetycki manifest zookrytyki uznała *Oczy tygrysa* Anna Barcz. Jej zdaniem tekst Czyżewskiego stanowi próbę oddania doświadczenia świata



remediacji nie tylko więc stanowi realizację śmiałego, z perspektywy autora *Zielonego oka* nierealizowalnego marzenia o stworzeniu/wyprodukowaniu mechanicznej poezji, ale także wspomaga jej posthumanistyczne odczytanie.

Posthumanizm

Oglądany z posthumanistycznej perspektywy podmiot wierszy Czyżewskiego to byt relacyjny, będący efektem związków zachodzących pomiędzy człowiekiem a nie-ludzkimi innymi: maszyną i światem natury¹⁷. Poezja cyfrowa – hipermedialna, konwergencyjna – w sposób „naturalny” podpowiada więc komplementarne wobec niej rozumienie podmiotu, wypracowane w ramach humanistyki relacyjnej, oparte na myśleniu inkluzywnym, holistycznym, integrystycznym, podsuwające nowe metafory postrzegania rzeczywistości, takie jak kłacze, network, sieć, asamblaż czy pokrewieństwo¹⁸. Wszystkie one dehierarchizują dotychczasowy antropocentryczny układ. Gilles Deleuze i Félix Guattari proces ten nazywają deterytorializacją; zachodzi on pod wpływem układów maszynowych, stanowiących o płynności, przechodniości zmieniających swą naturę bytów¹⁹.

Projekt Podgórnego i Pawlickiej jest na pewno antyantropocentryczny. Co prawda deterytorializacja posiada tu wyraźny cybernetyczny wektor – u Czyżewskiego balans pomiędzy naturą a kulturą jest niemal idealny – trudno jednak o inny rezultat, kiedy metamedium stanowi internet. Antyantropocentryzm nie idzie tu wszak wyłącznie w stronę transhumanizmu. Natura nie zostaje pominięta. *Oczy tygrysa*, w wersji „oryginalnej” odpodmiotowione, bo będące próbą uchwycenia natury od środka, w wersji cyfrowej działają wielowymiarowo – z jednej strony pozwalają odbiorcy wcielać się w małpy, motyle, palmy, w tygrysie oko; obdarzają go sprawstwem (odbiorca „wytwarza” obłok, powoduje strach, generuje ruch), z drugiej zawieszają jego ludzkie kompetencje: odbiorca

z perspektywy tygrysa. Zob. A. Barcz, *Wprowadzenie do zookrytyki (teorii zwierzęcych narracji)*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2015, nr 6, s. 149–157.

¹⁷ Zob. rozdział trzeci w tej książce.

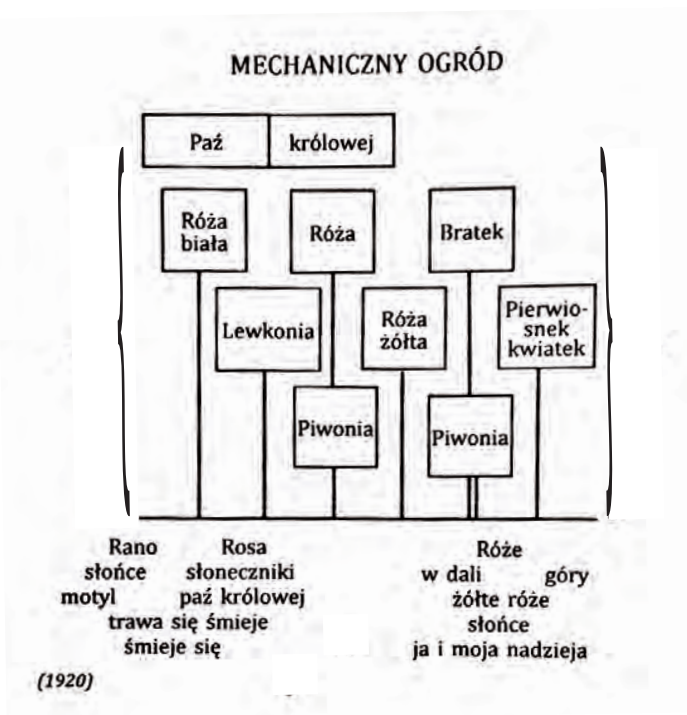
¹⁸ Zob. np. E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 13–32.

¹⁹ Myśl nomadyczna najwyraźniej dochodzi do głosu w drugiej części *Kapitalizmu i schizofrenii*. Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, red. merytoryczna i językowa J. Bednarek, przedmowa M. Herer, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015.

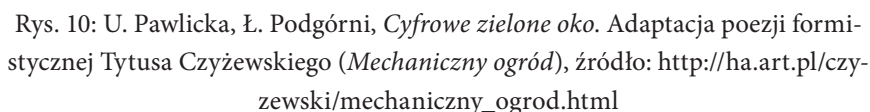
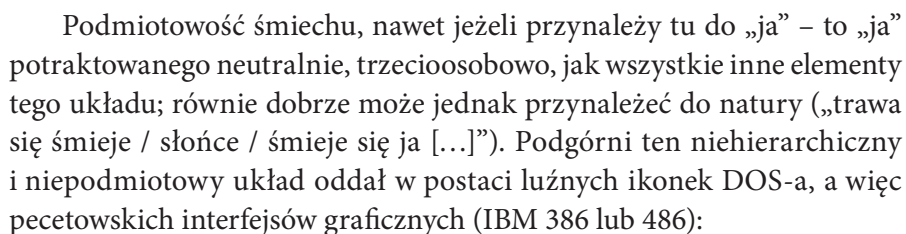


jest tylko wykonawcą zaprogramowanej maszyny, jej przedłużeniem. Jego międzygatunkowa deterytorializacja – przemieszczanie się pomiędzy (za pośrednictwem cyfrowo) twórcami natury a bytami jawnie maszynowymi – wydaje się więc dosłowna.

Podobnie jest w innych częściach projektu Podgórnego i Pawlickiej. Balans pomiędzy naturą a techniką oddaje również *Mechaniczny ogród*. By wyhodować ten ogród, musimy podlewać rośliny (klikając w podłoże), które przybierają postaci (zaplanowanych przez Czyżewskiego) kwiatów. Mechaniczne kwiaty mają wbudowany mechanizm zmiany (klikając na „gotowy” kwiat, ponownie go potencjalizujemy, następne kliknięcie znowu go aktualizuje, ale w postaci innego kwiatu) – w ten sposób ogród się zmienia, rozrasta, żyje. Procesualność objawia się tu również w postaci elementów, które w wierszu Czyżewskiego znajdują się pod dolną kreską; stanowią one niejako jego podłoże, ale zarazem wchodzą ze sobą w różne niehierarchiczne, bo dające się różnie czytać i rozumieć związki:



Rys. 9: T. Czyżewski, *Noc-dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny*, [s.n.], Kraków 1922, s. 24



Scenariusz użytkologiczny

Tytus Czyżewski w epoce postprodukcji



i maszynę; jako formista remiksował futuryzm i dadaizm z ekspresjonizmem. Jego rozszerzony w kierunku zwierzęcia i maszyny podmiot nie liczył się z granicami gatunkowymi. Podgórn i Pawlicka czynią reguły tej gry częścią kultury użytkowania – sami używają wierszy Czyżewskiego, dodatkowo rozszerzają rozszerzony podmiot Czyżewskiego, udzielają mu cyfrowego wsparcia, a następnie oddają w ręce użytkowników nawigujących po nich w ramach heterarchicznej sieci.

Trudno jednak mówić o poważnym politycznym potencjale tego projektu, o działaniu, które miałoby przewartościować zabezpieczony w oryginale układ odniesień. Podgórn i Pawlicka tylko go reprodukują (jakkolwiek w wersji, która stała się oczywista dopiero niedawno). Artyści postprodukcyjni używają zastanych dzieł w różnych celach. Nieraz po to, by podważyć ich kapitał kulturowy i władzę instytucji sztuki, zdezaktywować (Wright), opróżnić z wzniosłości, zdemokratyzować, innymi słowy upolitycznić – by w szczelinie między powtórzeniem a różnicą pokazać alternatywne scenariusze, negocjować nowe sensy²⁰ – równie często jednak przemieszczają „dzieła sztuki” w codzienne konteksty bez politycznej intencji. Podgórn i Pawlicka nie zaproponowali wiele więcej, niż zawiera „oryginalny” poetycki projekt Czyżewskiego, ich scenariusz użytkologiczny – zresztą zgodnie z zapowiedzią – nie wytwarza nowej opowieści.

Co innego na jego temat ma jednak do powiedzenia Grażyna Pietruszewska-Kobiela. Jej interpretacja *Cyfrowego zielonego oka* idzie w stronę Benthamowsko-Foucaultowskiego panoptikonu. O takiej możliwości potraktowania projektu Podgórnego i Pawlickiej świadczyć miałyby uczynienie z wiersza Czyżewskiego maszyny widzenia czy podporządkowanie go mechanizmom cyfrowej pętli tworzącej układ bez wyjścia. Interpretacji w duchu Wielkiego Brata sprzyja też zdaniem badaczki cyborgizacja n dawcy i odbiorcy-użytkownika projektu:

Za każdym razem po uruchomieniu projektu działa ono [oko – A.Ś.] i porusza się w ten sam sposób, niestrudzenie patroluje całą przestrzeń. Właściwością bytów cyborgicznych jest „nieubłagana schematyczność i algorytmiczność”, podkreślające ich niezwykłą wytrwałość będącą zaprzeczeniem takich właściwości

²⁰ Tego rodzaju działania realizuje między innymi Pierre Huyghe. W remake'ach filmów Alfreda Hitchcocka, pozbawionych hollywoodzkiej aury, testuje on odtwarzalne modele zachowań społecznych, na przykład mieszkańców paryskiego blokowiska czy robotników pracujących na pobliskiej budowie. Zob. P. Bourriaud, *Postproduction*, dz. cyt., s. 45–50.



ludzkich, jak zmęczenie, znużenie. Tym oznakom słabości przeciwstawione zostają cechy oka usytuowanego w centrum obrazu wiersza²¹.

Pietruszewska-Kobiela odnotowuje również ludyczne aspekty projektu Podgórnego i Pawlickiej, w jej interpretacji nie przesądzają one jednak o znaczeniu całości. Z kolei aspekty posthumanistyczne potwierdzają jej zdaniem cyborgiczną alienację, napędzają produkcję humanistycznych lęków, a więc wspierają główną tezę.

Tak wyraźna jak w projekcie Podgórnego i Pawlickiej dominacja oka (będącego według badaczki również okiem wszechwidzącego Boga) dosyć łatwo otwiera się na tego rodzaju interpretacje, wraz ze wszystkimi oferowanymi przez nie przemocowymi scenariuszami. Ostatecznie jednak niewiele nam one dają, a na pewno nie pokazują Czyżewskiego jako twórcy otwartego na nowe możliwości, jako poety przyszłości – wręcz przeciwnie. Byłby on w tym wydaniu przekąźnikiem odwiecznych lęków – w jego czasach równie przecież silnych jak dzisiaj. Nie można powiedzieć, że w twórczości Czyżewskiego tego rodzaju obawy, związane między innymi z postępującą technologizacją, się nie ujawniały. Nieprzeciętna energia tej twórczości zbudowana jest jednak na nieoczywistym mieszanii cywilizacyjnych lęków z poczuciem siły, jaką daje technologia. Więcej, siła ta wynika z połączonych mocy zwierzęco-ludzko-technologicznych układów maszynowych. Podgórn i Pawlicka co prawda nie wydobyli z tego projektu nic więcej, ale ich remediację wierszy Czyżewskiego można chyba nazwać – by odwołać się do języka przekładoznawstwa – remediacją adekwatną. Więcej tu poczucia siły, zmysłowych przyjemności, radości z uczestnictwa w grze niż technologicznych lęków. Na dobrą sprawę lęk ten można by uznać za nieodłączny element samej gry. Niewątpliwą zasługą „autorów” cyfrowego projektu jest fakt, że do tej gry włączyli mało znanego przeciętnemu odbiorcy awangardowego artystę.

Repraktyki, zwiększające pole dystrybucji, niezależnie od tego, czy tak jak w pracach Prince’a posługują się własną sygnaturą, czy jak w projekcie Podgórnego i Pawlickiej honorują instytucję autorstwa, dowodzą inflacji takich kategorii jak autonomia, medium, bezinteresowny odbiorca, wiedza ekspercka czy autorstwo – w ich nowoczesnym rozumieniu. Są znakiem

²¹ G. Pietruszewska-Kobiela, *Tygrys w cyfrowej dżungli*, [w:] B. Bodzioch-Bryła, G. Pietruszewska-Kobiela, A. Regiewicz, *Literatura – nowe media. „Homo irretitus” w kulturze literackiej XX i XXI wieku*, Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2014, s. 419–420.



zmiany statusu dzieła – z gotowego na otwarte – i związanych z nią taktyk eskapologicznych²². Otwarty dostęp, będący specyficzną realizacją ekonomii daru²³, mimo że nie jest konieczną cechą współczesnej sztuki – ani sztuki postinternetowej, ani poezji elektronicznej – określa ją w stopniu dotąd niespotykanym. Strategie apropriacyjne stają się w tych okolicznościach strategiami walki z ekonomiczną abstrakcją, jaką reprezentują skojarzone siły technologii i rynku. Współczynnik sztuki, o którym pisze rzecznik zwrotu użytkologicznego Stephen Wright, posiada nie tylko sztuka – i nie tylko ona jest miejscem estetycznego eksperymentu. Czy *Cyfrowe zielone oko* to jeszcze sztuka? Stwierdzenie, że nie, niczego mu nie odbierze. Będąca projektem transmedialnym adaptacja Podgórnego i Pawlickiej może być rozumiana jako część zwykłej praktyki kultury współczesnej.

²² Eskapologią nazywa Stephen Wright „dynamicznie rosnące pole badań empirycznych i dociekań teoretycznych na temat sposobów i narzędzi, taktyk i strategii ucieczki z niewoli”, która może mieć wymiar ideologiczny, instytucjonalny, ale także logistyczny, epistemiczny i terminologiczny. W świecie sztuki zaś – przede wszystkim ontologiczny, związany z presją estetycznej i artystycznej autonomii. Zob. S. Wright, *W stronę leksykonu użytkowania*, dz. cyt., s. 49–51.

²³ Na temat cyberkulturowej ekonomii daru zob. P. Zawojski, *Cyberkulturowa rewitalizacja ekonomii daru*, „Opcje” 2006, nr 3, <http://www.zawojski.com/2006/11/15/cyberkulturowa-rewitalizacja-ekonomii-daru/> (dostęp: 20.05.2017).





Summary

The Coefficient of Art: Polish Avant-garde and Post-avant-garde Poetry between the Autonomy of Art and Social/Political Commitment

This book delves into the problem of various attitudes of some Polish avant-garde, neo-avant-garde, and post-avant-garde poets towards the contradictory policies of autonomy of art and socio-political commitment. The avant-garde authors, including the poets, are generally well aware of their involvement in tilting the balance in favor of autonomy of art or its very opposite: they hardly ever aim at maintaining the balance by means of treating the aesthetic as social-political and vice versa; in fact, it seems to be much more frequent for them to choose between autonomous and applied aspects of the art.

The supporters of autonomous approach seem to find a philosophical point of reference in the analysis of beauty conducted by Immanuel Kant, whereas all the theories of art that are likely to merge the aesthetic and social order ultimately draw on Friedrich Schiller's thought and on his *Letters upon the Aesthetic Education of Man*. Both stances described above still attract their adherents among the contemporary philosophers and theoreticians exploring the avant-garde movement and ideas. The representatives of the former school are e.g., Clement Greenberg and Jean-François Lyotard. The latter approach, which is more important in the broader context of avant-garde and more internally diverse, may be epitomized by Peter Bürger and Jacques Rancière.

The avant-garde fusion of the aesthetic and social/political is often analyzed in the context of utopia. One of the most important analysts of the avant-garde utopia is Theodor W. Adorno. A supporter of autonomy of art, he simultaneously appeals to its creators to refer to the social contexts in which it functions (thus, being relatively independent of such contexts, the art can afford to be critical of them). According to Adorno, the art is unable to reshape the reality but has a certain subversive potential. In other words, its inability to put the principles of aesthetic utopia into practice can paradoxically lead to emancipation: it can drive the mechanism of social change.



The continuators of thinking in terms of aesthetic utopia are, among others, Herbert Marcuse, whose analyses concern the neo-avant-garde art with particular emphasis put on its intersections with counter-culture, and Jacques Rancière who explores the phenomenon of reconfiguration of sensuality by means of certain mechanisms apparently inherent in aesthetic utopia. As regards Polish scholars facing the issue, one should mention Andrzej Turowski, an interpreter of avant-garde Russian art according to which the basic principle of art is the idea of non-mediated agreement.

Another example of avant-garde utopia is, in fact, the concept created by Stephen Wright, a proponent of a functional turn. Following in the footsteps of Bürger (who advocated the idea of abolishing art in daily life), Wright understands art as a social competence being inseparable from other life practices and only gradable: it is not so much a collection of objects and events that can be distinguished from the wider continuum, but rather “a degree of intensity” characteristic of all the phenomena that can be provided with a specific (variable in time), coefficient of art.

The poetic projects tackled in this book – from the works by Julian Przyboś to cyberpoetry – all refer to the theories outlined above because they conceptualize or, at least, indirectly apply the ideas of aesthetic autonomy or heteronomy. Some poets I discuss belong to the historical avant-garde (Julian Przyboś, Tytus Czyżewski), some represent neo-avant-garde (Miron Białoszewski, Teraz Group, Julian Kornhauser, Stanisław Barańczak) and post-avant-garde (Andrzej Sosnowski, Adam Zdrodowski, Marcin Sendecki, Kamila Janiak, Konrad Góra, and cybernetic poetry). My analysis concerns mainly the contemporary Polish poetry, because it not so obvious if one should see the contemporary art, including the most recent Polish verse, through the prism of avant-garde ideas and notions. Therefore, I put my efforts into determining to what extent such procedure would be productive. The questions at stake are as follows: does it reveal anything new? If so, is it consistent with the different interpretative paths? Or does it open new ones? Nowadays, the discussion about contemporary poetry very often focuses on the issue of commitment, and numerous related manifests arise (some of them bring back the category of autonomy of art). Hence, I found the idea of exploring the issue with reference to the aesthetic concepts typical of avant-garde interesting – if not intriguing. What attracted my attention was, of course, a mixture of autonomy and heteronomy, but also the relationship between the contemporary and past forms of this uneasy blend (the latter have already belonged to the avant-garde tradition). The poets whose works are analyzed in my book are representative with regard to the attitude towards autonomy–heteronomy axis because they were fully aware of the existence and complexity of the issue. However, their struggles against it can be treated as tiny facets of a wider phenomenon whose comprehensive map is still to prepare.



For Julian Przyboś, the autonomy of art is achieved when “the word is coming out of beyond itself”. It means that autonomy may be defined as a system producing poetic meanings (including the image); the production of aesthetics is a non-aesthetic (economic) concession to life. In Przyboś’s writings, aesthetics is a rule describing “all human material products”. Art, governing the sensual perception of the world, can thus be understood in the context of the aesthetic regime of arts (Rancière) based on the co-existence of art and non-art. In Przyboś’s avant-garde poetry, a balance between the aesthetic and the social/political, which is typical of the aesthetic regime of arts, does not manifest so insistently. At first sight, his romantic-modernist mind and consequent aesthetics (expressionism) seem contradictory and draw on a socially active philosophy of work that may superficially resemble a set of constructivist progressive ideas. Yet, over time, the poetic and socio-political orders begin to consciously cooperate supplanting the old, anachronistic attitude. They forge a renewed and revolutionary one being fully aware of its relationship with the reconsidered aesthetics.

From the contemporary perspective, Tytus Czyżewski may be recognized as a posthumanist poet. His poetic universe is driven by a process of intro-activity: within its realm, all the structures, boundaries, and meanings of individual beings (human and non-human – animal, organic, non-organic, technological, aesthetic, and social), are subject to reconfiguration and reterritorialization (Deleuze, Guattari). In this cosmos, the subject is the “becoming I”, relational and extended towards the non-human. As a result, Czyżewski can be considered an artist involved in the process of aesthetic and social change.

In this study, I describe Miron Białoszewski as a representative of a modern (neo-avant-garde) “aesthetic state” (Schiller), creator of communicative utopia (Turowski), and the first Polish performer. The utopia of the “boundless language” (Foucault) and the privatized language is already a combination of aesthetic autonomy of the hermetic out-of-system / anti-system stance, focused on the absolutized parole of the language and on the social impact of counter-alienation activities. Counter-alienation is also at stake in Białoszewski’s performative actions (from the aesthetic practices of everyday life, through various intermediate forms, such as specific *dérives*, to the performances in the Tarczyńska Street Theater). His poetic output can also be analyzed in the context of performativity and performance.

Although most of the Polish new-wave poets had rather conservative views on art, they were the first Polish literary generation to come up with a program to make art an intermediary between the sphere of culture and the broadly understood social space. The return to reality announced by them (above all by the Teraz Group) can be regarded as a response to the counterculture challenge: it was a neo-avant-garde turn against the institution of art as well as an attempt to transgress its autonomy and “regain” daily



life. Therefore, I examine the poems by Julian Kornhauser, written in the 1970s, in reference to the utopian concept of expressing art by virtue of a non-art language and in the context of counterculture idea. In my opinion, Kornhauser's poetic treatise is not the embodiment of the myth of the first language (as some scholars would like to claim) but rather a project of a socially active language being aware of its sign nature.

By contrast, I analyze Stanisław Barańczak's poetry in reference to the participatory art of the 1970s and in the context of philosophical discussions concerning the neo-avant-garde autonomy and related tendencies, escapist and critical. Against this backdrop, Barańczak's poetic attitude turns out to be close to escapism. Inasmuch as his works contribute to the Polish national martyrology, they seem aesthetically and politically anachronistic.

Post-avant-garde is a very imprecise category. Yet in the subsequent parts of the book, I analyze the works of the poets who could be provided with this label because of their aesthetic and ideological inclination for avant-garde concepts. First, however, I consider when the use of such a category can be considered just and productive. I notice the particular impact of avant-garde ideas on the contemporary poetic experiment, on the so-called poetry of commitment, and on the poetry cooperating with new media (mainly cyberpoetry). But these are almost exclusively continuations and references, not avant-garde projects *sensu stricto* that would be based on radical separation from the existing state of mind and proposing new aesthetic and social solutions. The examined authors do not deny it. Andrzej Sosnowski thinks of the avant-garde as a continuation of the Baroque-Romantic pattern, with the chief figure of Benjamin's allegory. Adam Zdrodowski renews the Oulipian procedures and Roussel's tropological meanings. Marcin Sendcki continues both neo-avant-garde projects that are a response to the feeling of a crisis affecting signs and formalistic avant-garde games whose stake is marvelization. Kamila Janiak enters into a dialogue with the aesthetics and ideology of punk. Konrad Góra rewrites the surrealism into the rules of the poetry of commitment. The cybernetic project by Łukasz Podgórn and Urszula Pawlicka is a remediation of the poetry of Tytus Czyżewski. In each of these cases, the post-avant-garde attitude (that is, the proclivity towards avant-garde ideas, but with the proviso that they are only in some sense binding, cited, rewritten) seems to me to be an important phenomenon also because these projects, so to say, document the mechanisms accompanying the shift of Polish poetry from the autonomist positions of post-modernism to the "post-modernist" involvement. Of course, one cannot claim that the works by Sosnowski, Sendcki, and Zdrodowski (who are widely considered to opt for the autonomy of art) are entirely bereft of traces of aesthetic heteronomy. On the other hand, the poetry by Janiak, Góra, or cyberpoets is not utterly devoid of such categories as aesthetics, form, and experiment. The former authors, especially in their more recent books, tend to slowly regain involvement. As for the latter, autonomy has become the second face of their commitment.



Pierwotne warianty części rozdziałów tej książki opublikowałam w czasopiśmie naukowych i monografiach zbiorowych. Wszystkie one zostały dla potrzeb tego studium przepracowane, przejrane, uzupełnione i przedrukowane. Oto miejsca tych publikacji:

Awangardyzm Juliana Przybosia. Między autonomią a heteronomią, [w:] *Formy zaangażowania. Pisarki i pisarze w kulturze XX i XXI wieku*, red. M. Brzostowicz-Klajn, G. Pertek, B. Przymuszała, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017, s. 243–254.

Fikcja awangardy?, „Teksty Drugie” 2015, nr 6, s. 47–69.

Jeszcze o awangardyzmie Juliana Przybosia, [w:] *Przyboś dzisiaj*, red. Z. Ożóg, J. Pasternski, M. Rabizo-Birek, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2017, s. 43–59.

Kamila Janiak i punk, [w:] *(Nie)opisane. Poetki polskie XX i XXI wieku*, red. J. Grądziel-Wójcik, A. Kwiatkowska, E. Rajewska, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2018, s. 153–170.

Miron Białoszewski – alienacja i utopia. O neoawangardowych kontekstach poezji Białoszewskiego, „Poznańskie Studia Polonistyczne” Poznań 2014, s. 267–280.

Naturokultura Tytusa Czyżewskiego, [w:] *Widzenie awangardy*, red. A. Stankowska, M. Telicki, A. Lewandowska, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauki, Poznań 2018, s. 65–80.

Sendecki i awangarda, [w:] *Świat na językach*, red. P. Śliwiński, WBCiK, Poznań 2015, s. 63–74.

Stanisław Barańczak i awangarda, „Przestrzenie Teorii”, nr 26 (2016), s. 65–86.

Sztuka dyslokacji. O poezji Adama Zdrodowskiego, [w:] *Jakieś rozwiązania*, red. P. Śliwiński, WBPiCAK, Poznań 2016, s. 149–160.





Bibliografia

- Aarseth E., *Cybertekst. Spojrzenia na literaturę ergodyczną*, tłum. M. Pisarski, P. Schreiber, D. Sikora, M. Tabaczyński, Korporacja Ha!art, Miejskie Centrum Kultury w Bydgoszczy, Kraków–Bydgoszcz 2014.
- Adorno Th.W., *Dialektyka negatywna*, tłum. i wstęp K. Krzemieniowa przy współpracy S. Krzemienia-Ojaka, PWN, Warszawa 1986.
- Adorno Th.W., *Filozofia nowej muzyki*, tłum. F. Wayda, PIW, Warszawa 1974.
- Adorno Th.W., *Noten zur Literatur III*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1965.
- Adorno Th.W., *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa 1994.
- Agamben G., *Otwarte*, tłum. P. Mościcki, „Krytyka Polityczna” 2008, nr 15.
- Appadurai A., *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, tłum. Z. Pucek, TAIWPN Universitas, Kraków 2005.
- Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1996.
- Bakke M., *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012.
- Balcerzan E., *Liryka Juliana Przybosa*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1989.
- Balcerzan E., *Poezja „słowiarska” – poezja lingwistyczna*, [w:] tegoż, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. II: *Ideologie estetyczne*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1988.
- Balcerzan E., *Wstęp*, [w:] J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wstęp E. Balcerzan, wyboru dokonali E. Balcerzan, A. Legeżyńska, komentarze oprac. A. Legeżyńska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989.
- Banasiak J., *Poszerzenie pola walki*, <http://www.obieg.pl/wydarzenie/2123#2>.
- Barad K., *Posthumanistyczna performatywność. Ku zrozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie*, tłum. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.



- Barańczak S., *Etyka i poetyka*, Znak, Kraków 2009.
- Barańczak S., *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974.
- Barańczak S., *Knebel i słowo: o literaturze krajowej w latach siedemdziesiątych*, Niezależna Oficyna Wydawnicza „Nowa”, Warszawa 1980.
- Barańczak S., *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971.
- Barańczak S., *Wiersze zebrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2006.
- Barcz A., *Wprowadzenie do zookrytyki (teorii zwierzęcych narracji)*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2015, nr 6.
- Barthes R., *Retoryka obrazu*, tłum. Z. Kruszyński, [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2006.
- Bataille G., *Hegel, l'homme et l'histoire*, „Monde Nouveau-paru”, janvier 1956, nr 96.
- Bataille G., *Literatura a zło. Emily Brontë–Baudelaire–Michelet–Blake–Sade–Proust–Kafka–Genet*, tłum. M. Wodzyńska-Walicka, przedm. Z. Bieńkowski, Oficyna Literacka, Kraków 1992.
- Baudelaire Ch., *Paryski spleen*, tłum. J. Guze, Kwiaty Na Tor, Warszawa 1992.
- Baudelaire Ch., *Spleen*, [w:] tegoż, *Kwiaty zła*; <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/kwiaty-zla-spleen.html>.
- Baudelaire Ch., *Sztuczne raje*, wstęp i tłumaczenie R. Engelking, komentarz i przypisy C. Pichois, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2009.
- Baudelaire Ch., *Œuvres complètes*, Éditions du Seuil, Paris 1976, t. 2.
- Bauman Z., *O znaczeniu sztuki i sztuce znaczenia*, [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1996.
- Bauman Z., *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000.
- Bauman Z., *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1996.
- Beaucamp E., *Smutno się żegnać*, „Polityka” 1977, nr 14.
- Bednarek J., *Maszyna antropologiczna – instrukcja demontażu*, „Nowa Krytyka. Czasopismo Filozoficzne”, <http://ekstenso.nazwa.pl/novakrytyka/spip.php?article435>.
- Bednarek J., *Życie jako moc deterytorializacji (Pragnienie-produkcja i żywa praca I – Deleuze i Guattari)*, „Praktyka Teoretyczna” 2011, nr 2–3, <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/11450/1/12.bednarek.pdf>.
- Benjamin W., *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, tłum. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.



- Benjamin W., *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, tłum. A. Kopacki, posłowie A. Lipszyc, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2013.
- Bey H., *Tymczasowa Strefa Autonomiczna*, tłum. I. Bojadżijewa, J. Karłowski, Korporeacja Ha!art, Kraków 2009.
- Białkowski Ł., *Luźne kajdany reżimu estetycznego. „Sztuczne piekła” Claire Bishop a estetyka relacyjna*, w: *Kontrinterpretacje*, red. A. Świeściak, M. Piotrowska-Grot, E. Suszek, TAIWPN Universitas, Kraków 2018.
- Białkowski Ł., *Nieszczere pole. Szkice o sztuce*, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 2015.
- Białkowski Ł., *Psychopatologia milczenia*, „Opcje” 2013, nr 4.
- Białoszewski M., *Chamowo*, PIW, Warszawa 2005.
- Białoszewski M., *Obroty rzeczy, Rachunek zachciankowy, Mylne wzruszenia, Było i było*, PIW, Warszawa 1987.
- Białoszewski M., *Polot nad niskimi strefami. Rozproszone i niepublikowane wiersze – przekłady poetyckie – dramaty – 1942–1970*, PIW, Warszawa 2017.
- Białoszewski M., *Rozkurz*, PIW, Warszawa 1980.
- Białoszewski M., *Tajny dziennik*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012.
- Biedrzycki K., *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, TAIWPN Universitas, Kraków 1995.
- Bieszczad L., *Koniec awangardy a przełom postmodernistyczny*, „Tekstualia” 2009, nr 3.
- Bishop C., *Antagonism and Relational Aesthetics*, „October”, jesień 2004.
- Bishop C., *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. J. Staniszewski, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- Blanchot M., *Wokół Kafki*, tłum. K. Kocjan, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
- Błoński J., *Diagnozy i prognozy*, [w:] tegoż, *Odmarsz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.
- Błoński J., *Korzenie trzeba zapuszczać nie w piasku i nie w skale*, „Teksty” 1975, nr 1.
- Błoński J., *Podpalenie Arkadii*, „Teksty” 1972, nr 2.
- Bogucki J., *Wyjście poza kres możliwości*, „Literatura” 1976, nr 7.
- Bolecki W., *Język jako świat przedstawiony. O wierszach Stanisława Barańczaka*, [w:] tegoż, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, PWN, Warszawa 1998.
- Bourdieu P., *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, TAIWPN Universitas, Kraków 2001.
- Bourriaud N., *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCaK, Kraków 2012.
- Bourriaud N., *Postproduction. La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Presses du réel, Dijon 2003.



- Braidotti R., *Etyka stawania-się-niewykrywalnym*, tłum. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.
- Bratkowski P., *Punk rock i Sex Pistols. Spektakl żywych lalek*, <http://www.newsweek.pl/kultura/live-76-sex-pistols-40-lat-punk-rocka-rewolucja-punkowa-,artykuly,396078,1.html>.
- Bryson N., *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Reaktion Books, London 1990.
- Budrecki L., *Wyczerpanie neoawangardy*, „Literatura na Świecie” 1984, nr 9.
- Buchloh B., *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, „Artforum” 21, nr 1 (September 1982).
- Bürger P., *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, red. nauk. K. Wilkoszewska, TAIWPN Universitas, Kraków 2006.
- Burkot S., *Miron Białoszewski*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1992.
- Burska L., *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2012.
- Było nie minęło. Antologia tekstów krytycznych poświęconych twórczości Juliana Kornhausera*, red. A. Gleń, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2011.
- Călinescu M., *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham 1987.
- Camfield W.A., *The machinist Style of Francis Picabia*, „The Art Bulletin” 1966, nr 3–4.
- Canetti E., *Masa i władza*, tłum. E. Borg, M. Przybyłowska, wstęp L. Budrecki, Czytelnik, Warszawa 1996.
- Certeau M. de, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Chlebniow W., *Kurhan Światogóra*, [w:] tegoż, *Widziadź widziadź bezkształtnych. Wiersze i teksty 1904–1916*, przeł., wybrał i przyp. opatrzył A. Pomorski, Open, Warszawa 2005.
- Chmielewska K., *Podmiot jako utopia estetyczna: „Listy o estetycznym wychowaniu człowieka” Friedricha Schillera a „Dziennik” Witolda Gombrowicza*, „Pamiętnik Literacki” 2004, t. 95, nr 4.
- Cieślak-Sokołowski T., *Moment lingwistyczny. O wczesnym pisarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*, TAIWPN Universitas, Kraków 2011.
- Crary J., *24/7. Późny kapitalizm i koniec snu*, tłum. D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2015.
- Crow T.E., *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent*, George Weidenfeld and Nicholson Ltd., London 1996.



- Czerni K., *Grupy Wprost portret własny*, „NaGłos” 1991, nr 4.
- Czerwiński K., *Wypisy z zakresu teorii ewolucji (Lamarck, Darwin, Wallace)*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1927.
- Czeski underground. Wybór tekstów z lat 1969–1989, oprac. M. Machovec, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2008.
- „Czy coś nam jeszcze zostało?”. Z Harrym Mathewsem rozmawiają Henryk Bereza, Jerzy Jarniewicz, Tomasz Mirkowicz, Tadeusz Pióro, Piotr Sommer, Andrzej Sosnowski, Anna Wasilewska, „Literatura na Świecie” 2000, nr 3.
- Czyżewski T., *Elektryczne wizje z tomu Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje*, G. Gebethner, Warszawa 1920.
- Czyżewski T., *Noc–dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny*, [s.n.], Kraków 1922.
- Czyżewski T., *Poezje i próby dramatyczne*, oprac. A. Baluch, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992.
- Czyżewski T., *Poezje*, oprac. i przedm. J. Karasek, PIW, Warszawa 1987.
- Czyżewski T., *Wiersze i utwory teatralne*, wstęp J. Kryszak, oprac. J. Kryszak, A.K. Waśkiewicz, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2009.
- Debord G., *Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action*, 1957, <http://www.bop-secrets.org/SI/report.htm#Toward%20a%20Situationist%20Inte>.
- Debord G., *Spółeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum., wstęp i komentarz M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006.
- Debord G., Wolman G.J., *Mode d'emploi du détournement*, [w:] G. Debord, *Œuvres*, Gallimard, Paris 2006.
- Deleuze G., Guattari F., *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*, tłum. T. Kaszubski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017.
- Deleuze G., Guattari F., *Kłóczy*, tłum. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3.
- Deleuze G., Guattari F., *Percept, afekt i pojęcie*, tłum. P. Pieniążek, „Sztuka i Filozofia” 1999, nr 17.
- Deleuze G., Guattari F., *Tysiąc plateau*, red. meryt. i jęz. J. Bednarek, przedmowa M. Herer, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- Deleuze G., *Krytyka i klinika*, tłum. B. Banasiak, P. Pieniążek, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2016.
- Deleuze G., *Negocjacje 1972–1990*, tłum. M. Herer, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, Wrocław 2007.
- Deleuze G., *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Derrida J., *Dissemination*, University of Chicago Press, Chicago 1981.



- Dialogi radiowe. Z Raymondem Queneau rozmawia Georges Charbonnier*, tłum. A. Wasilewska, „Literatura na Świecie” 2000, nr 6.
- Diederichsen D., *Wartość (dodatkowa) sztuki*, tłum. M. Ratajczak, [w:] *Robotnicy opuszczają miejsca pracy / Workers Leaving the Workplace*, red. J. Sokołowska, Muzeum Sztuki, Łódź 2010.
- Diski J., *Lata sześćdziesiąte*, tłum. M. Płaza, posłowie J. Jarniewicz, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2013.
- Domańska E., *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2.
- Durkheim E., *Typy samobójstw*, [w:] J. Szacki, *Durkheim*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1964.
- Dybcia K., *Nowe w nowej poezji*, „Teksty” 1975, nr 1.
- Dziamski G., *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1995.
- Dziamski G., *Performance – tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska*, [w:] *Performance*, wybór tekstów G. Dziamski, H. Gajewski, J.S. Wojciechowski, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984.
- Dziamski G., *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1996.
- Dziamski G., *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2009.
- Eisenman P., *Misreading*, [w:] tegoż, *Houses of Cards*, Oxford University Press, New York 1987.
- Engelking L., *Surrealizm, underground, postmodernizm*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2001.
- Farocki H., *Robotnicy opuszczają miejsca pracy / Workers Leaving the Workplace*, tłum. M. Ratajczak, [w:] *Robotnicy opuszczają miejsca pracy / Workers Leaving the Workplace*, red. J. Sokołowska, Muzeum Sztuki, Łódź 2010.
- Fedewicz M.B., *Paul de Man o literaturze romantycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 1.
- Foster H., *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, TAIWPN Universitas, Kraków 2010.
- Foucault M., *Mysł zewnętrzna*, tłum. B. Banasiak, [w:] tegoż, *Szaleństwo i literatura: powiedziane, napisane*, wybrał i oprac. T. Komendant, Fundacja Aletheia, Kraków 1999.
- Foucault M., *Podmiot i władza*, tłum. J. Zychowicz, „Lewą Nogą” 1998, nr 10(8).
- Foucault M., *Raymond Roussel*, tłum. G. Wilczyński, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001.



- Foucault M., *Szaleństwo, nieobecność dzieła*, tłum. T. Komendant, [w:] tegoż, *Szaleństwo i literatura: powiedziane, napisane*, wybór i oprac. T. Komendant, tłum. B. Banasiak i in., Fundacja Aletheia, Kraków 2009.
- Gan A., *Konstruktywizm*, tłum. M. Kotowska, [w:] A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, TAIWPN Universitas, Kraków 1998.
- Gleń A., „Marzenie, które czyni poetą”... *Autentyczność i empatia w dziele literackim Juliana Kornhausera*, TAIWPN Universitas, Kraków 2013.
- Głosowicz M., *Estetyka afektywna. Zarys metodologii badań literackich*, [w:] *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. R. Nycz, R. Sendyka, A. Szczepan-Wojnarska, E. Wichrowska, IBL PAN, Warszawa 2015.
- Głowiński M., *Niezwykłe, zwykłe. Z Michałem Głowińskim rozmawia Janusz Majcherek*, „Teatr” 1993, nr 5.
- Góra K., *Nie*, Biuro Literackie, Stronie Śląskie 2016.
- Góra K., *Pokój widzeń*, WBPiCAK, Poznań 2011.
- Góra K., *Requiem dla Saddama Husajna i inne wiersze dla ubogich duchem*, Stowarzyszenie Kulturalno-Artystyczne „Rita Baum”, Wrocław 2008.
- Góra K., *Siła niższa (full hasiok)*, Biuro Literackie, Wrocław 2012.
- Grabska E., *Apollinaire i teoretycy kubizmu w latach 1908–1918*, PIW, Warszawa 1966.
- Greenberg C., *Obrona modernizmu*, tłum. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, wybór i red. nauk. G. Dziamski, TAIWPN Universitas, Kraków 2006.
- Greenberg C., *Recentness of Sculpture*, [w:] *Minimal Art: A Critical Anthology*, red. G. Battcock, E.P. Dutton, New York 1968.
- Groys B., *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, tłum. P. Kozak, Sic!, Warszawa 2010.
- Guczalska K., *Rewolucja estetyczna. Schiller i Hegel*, [w:] *Poznać człowieka*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2007.
- Habermas J., *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, tłum. M. Łukasiewicz, TAIWPN Universitas, Kraków 2007.
- Hegel G.W.F., *Encyklopedia nauk filozoficznych*, tłum., wstęp, komentarz Ś.F. Nowicki, PWN, Warszawa 1990.
- Hegel G.W.F., *Najstarszy program systemu niemieckiego idealizmu*, [w:] tegoż, *Pisma wczesne z filozofii religii*, tłum. G. Sowiński, posłowie T. Węclawski, Znak, Kraków 1999.
- Hegel G.W.F., *Wykłady o estetyce*, tłum. A. Landman, PWN, Warszawa 1964, t. 1.
- Jameson F., *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, tłum. M. Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Janiak K., *Frajerom śmierci i inne historie*, Staromiejski Dom Kultury, Warszawa 2007.



- Janiak K., *kto zabił bambi?*, Fundacja MAMMAL, Warszawa 2009.
- Janiak K., *zwęglona Jantar*, Staromiejski Dom Kultury, Warszawa 2016.
- Janicka K., *Surrealizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985.
- Jankowicz G., *Jak być dziś krytyczką wśród pisarek*, „Litera” 2008, nr 2.
- Jankowicz G., *Poezja, która się ujmuje*, [w:] *Pracownia poetycka Silesius. Darek Foks, Andrzej Sosnowski*, red. A. Kałuża, G. Jankowicz, Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy, Wrocław 2016.
- Jarniewicz J., *All You Need Is Love. Sceny z życia kontrkultury*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2016.
- Jarniewicz J., *Beuys: sztuka, szkoła, polityka*, [w:] tegoż, *Podśluchy i podglądy*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2015.
- Jaworski S., *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper, pisarz i teoretyk*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.
- Kałuża A., *Andrzej Sosnowski* [hasło], [w:] *Polska poezja współczesna. Przewodnik encyklopedyczny*, <http://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/andrzej-sosnowski/>.
- Kałuża A., *Bumerang. Szkice o polskiej poezji przełomu XX i XXI wieku*, Biuro Literackie, Wrocław 2010.
- Kałuża A., *Kontr-interpretacje jako artystyczne i polityczne re-akcje. Jakub Woynarowski, Leszek Onak i Bruno Schulz*, [w:] *Kontrinterpretacje*, red. A. Świeściak, M. Piotrowska-Grot, E. Suszek, TAIWPN Universitas, Kraków 2018.
- Kałuża A., *Nie wszystkie pociągi jeżdżą po tym samym torze*, „Wakat” 2007, nr 3.
- Kałuża A., *Pod grą. Jak dziś znaczą wiersze, poetki i poeci*, TAIWPN Universitas, Kraków 2015.
- Kant I., *Krytyka władzy sądzenia*, tłum., przedm. i przyp. J. Gałęcki, tłum. przejrzał A. Landman, PWN, Warszawa 1986.
- Karpowicz A., *Eksperymenty „lizbońskie” Mirona Białoszewskiego*, „Konteksty” (w druku).
- Karpowicz A., *Merz i zlep. Estetyczne modele kultury opartej na tolerancji w twórczości Kurta Schwittersa i Mirona Białoszewskiego*, [w:] *Literatura, kultura, tolerancja*, red. G. Gazda, I. Hübner, J. Płuciennik, TAIWPN Universitas, Kraków 2008.
- Karpowicz A., *Mironizm: praktyki, konteksty i gatunki miejskie*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 5.
- Karpowicz A., *Wibracje Mitsuku. Archiwum głosu Mirona Białoszewskiego*, [w:] *Tradycje eksperymentu / Eksperyment jako doświadczenie*, red. J. Kornhauser, K. Hoffmann, B. Sienkiewicz (w druku).
- Kasprzak M., *Awangardofobia*, „Lampa” 2007, nr 6.



- Kasprzak M., *Duży Format. Kłopoty z awangardą i zaangażowaniem*, „Wakat” 2008, nr 1.
- Kasztelowicz S., *Tragicy doby bez kształtu. O współczesnej twórczości literackiej – ekspresjonizm*, [nakł. aut.], Warszawa 1938.
- Kępińska A., *Lata siedemdziesiąte – funkcjonowanie i rozkład pojęcia „awangarda”*, [w:] *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, red. U. Czartoryska, R.W. Kluszczyński, PWN, Warszawa-Łódź 1985.
- Kierkegaard S., *Stadia erotyki bezpośredniej*, [w:] tegoż, *Albo-albo*, t. 1, tłum. i wstęp J. Iwaszkiewicz, PWN, Warszawa 1976.
- Kirchner H., *Miron – wspomnienia o poecie*, zebrała i oprac. H. Kirchner, Tenten, Warszawa 1996.
- Kluba A., *Niewyraźność Przybosia*, [w:] tejże, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014.
- Kluba A., *Poetyki lingwistyczne*, „Przestrzenie Teorii”, nr 5 (2005).
- Kluszczyński R.W., *Awangarda. Rozważania teoretyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997.
- Kluszczyński R.W., *Jednostka – grupa – sieć. Przemiany awangardowych strategii twórczych*, [w:] *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, TAiWPN Universitas, Kraków 2016.
- Kolář J., *Křestný list, Ódy a variace, Limb a jiné básně, Sedm kantát, Dny v roce, Roky v dnech*, Praha 1992.
- Kolář J., *Sposób użycia i inne wiersze*, wybór, tłum. i posłowie L. Engelking, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2010.
- Komendant T., *Zostaje kantyczka. Eseje z pogranicza czasów*, Oficyna Literacka, Kraków 1987.
- Kopciński J., *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białołęckiego*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1997.
- Kornhauser J., *Całkowita rewolucja. Status przedmiotów w poezji surrealizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.
- Kornhauser J., *Czyżewski. Wśród manekinów – surrealizm po futuryzmie*, [w:] tegoż, *Awangarda. Strajki, zakłócenia, deformacje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.
- Kornhauser J., *Ingerencja i niezgoda. Dylematy awangardowości w manifestach Nowej Fali*, [w:] *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy*, red. J. Orska, t. 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.
- Kornhauser J., *Hurrraaa!*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
- Kornhauser J., *Kamyk i cień*, Wydawnictwo a5, Kraków 1996.
- Kornhauser J., *Poezja i codzienność*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.
- Kornhauser J., *Postscriptum. Notatnik krytyczny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.



- Kornhauser J., *Szansa grupy. O najmłodszych grupach literackich w Polsce*, „Życie Literackie” 1969, nr 46.
- Kornhauser J., *Wiersze z lat osiemdziesiątych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991.
- Kornhauser J., *Wspólny język (jugoslavica)*, Śląsk, Katowice 1983.
- Kornhauser J., Zagajewski A., *Świat nie przedstawiony*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.
- Koronkiewicz M., *Konrad Góra: życie i forma*, „ArtPapier” 2015, nr 17 (281), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=278&artykul=5138>.
- Ковтун Е., „Победа над Солнцем” – начало сунрематизма, „Наше наследие” 1989, nr 2.
- Kozicka D., *Krytyki literackiej kłopoty z politycznością (w ostatnim dwudziestoleciu)*, [w:] tejeż, *Krytyczne (nie)porządki. Studia o współczesnej krytyce literackiej w Polsce*, TAIWPN Universitas, Kraków 2012.
- Kozioł P., *Po katastrofie*, „Dwutygodnik” 2016, nr 197, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/6818-po-katastrofie.html>.
- Krajewski M., *Co to jest sztuka publiczna?*, „Kultura i Społeczeństwo” 2005, nr 1.
- Král P., *Bez legrace*, [w:] V. Effenberger, *Surovost života a cynismus fantazie*, Sixty-Eight Publishers, Toronto 1984.
- Krauss R.E., *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011.
- Kronika kulturalna ZSP, 1950–1970*, red. J. Leszin, E. Mielcarek, K. Mroziewicz, ZSP, Studencka Agencja Wydawnicza, Warszawa 1971.
- Kujawa D., *Gdzie ma się schować takie życie?*, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=286&artykul=5189>.
- Kujawa D., *Językowa materia i sens w poezji Adama Zdrodowskiego*, „Przestrzenie Teorii” nr 24 (2015).
- Kujawa D., *Konrad Góra* [hasło], [w:] *Polska poezja współczesna. Przewodnik encyklopedyczny*, <http://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/konrad-gora/>.
- Kunda B.S., *Próby wspólnoty. Wprowadzenie do biografii pokolenia 1968–1970*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1988.
- Kurant A., Dawicki O., Ronduda Ł., Simon J., Bendyk E., Nowak A., Wasilkowska O., *Manifest Nooawangardy. Sztuka wobec kapitalizmu kognitywnego, posthumanizmu i nauk o złożoności*, Fundacja MAMMAL, Warszawa 2010.
- Kuryluk E., *Hiperrealizm – nowy realizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979.
- Kwiatkowski J., *Notatki o poezji i krytyce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- Kwiatkowski J., *Świat poetycki Juliana Przybosa*, PIW, Warszawa 1972.



- Larek M., „*To, co pierwotne*”. O pragnieniu powrotu do przezroczystego języka w twórczości Juliana Kornhausera, „Kresy” 2006, nr 1–2.
- Lash S., *Modernizacja refleksyjna. Polityka, tradycja i estetyka w porządku społecznym nowoczesności*, red. U. Beck, A. Giddens, S. Lash, tłum. J. Konieczny, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- Latour B., *Nadzieja Pandory. Eseje o rzeczywistości w studiach nad nauką*, tłum. K. Abriszewski [i in.], Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2013.
- Latour B., *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, tłum. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011.
- Latour B., *Splatając na nowo to, co społeczne: wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, wstęp K. Abriszewski, tłum. A. Derra, K. Abriszewski, TAIWPN Universitas, Kraków 2010.
- Lekkie rozczarowanie. Rozmowa z Claire Bishop*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6460-lekkie-rozczarowanie.html>.
- Lévi-Strauss C., *Totemizm*, tłum. A. Zajackowski, A. Steinsberg, PWN, Warszawa 1968.
- Libeskind D., *Peter Eisenman and Myth of Futility*, „Harvard Architecture Review” 1984, nr 3.
- Lindner B., *Zniesienie sztuki w praktyce życiowej? O aktualności dyskusji na temat historycznych prądów awangardowych*, [w:] P. Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, red. nauk. K. Wilkoszewska, TAIWPN Universitas, Kraków 2006.
- Lipiński F., *Anatomia zawłaszczenia. Postmodernizm, procedury alegoryczne i mit*, „Tekstualia” 2017, nr 2(49).
- Lipski J.J., *O poezji Tytusa Czyżewskiego*, „Twórczość” 1960, nr 6.
- Lipski J.J., *Słowa dodawane do rzeczy*, [w:] tegoż, *Tunika Nessosa. Szkice o literaturze i o nacjonalizmie*, PEN, Warszawa 1992.
- Lorenc I., *Dlaczego sztuka? Wprowadzenie do filozofii sztuki*, PWN, Warszawa 1990.
- Ludwiński J., *Sztuka w epoce postartystycznej*, „Odra” 1971, nr 4.
- Liotard J.-F. i in., *Les Immatériaux*, vol. 1: *Epreuves d'écriture*, Centre Georges Pompidou, Paris 1985.
- Liotard J.-F., *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, tłum. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red., oprac. i przedmowa R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998.
- Liotard J.-F., *Representation, Presentation, Unpresentable*, <https://books.google.pl/books?id=9i5VB0ejI58C&pg=PA126&dq=An+avant-garde+painter+feels+first+of+all+responsible+to+the+demand+coming+from+his+activity+itself,+i.e.+%E2%80%98What+is+painting%E2%80%99&hl=pl&sa=X&ved=0ahUKEwj1-8PyI8TbAhVII8SwKHSmBBfQQ6AEIKDAA#v=onepage&q=An%20avant-garde%20painter%20feels%20first%20of%20all%20responsible%20to%20the%20>



demand%20coming%20from%20his%20activity%20itself%2C%20i.e.%20
%E2%80%98What%20is%20painting%E2%80%99&f=false.

- Liotard J.-F., *Wzniosłość i awangarda*, tłum. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3.
- Łapiński Z., *Szkoła lwowsko-warszawska, Awangarda Krakowska, konstruktywizm łódzki. Kartka z dziejów naturalnych nowoczesności*, [w:] *Stulecie Przybosa*, red. S. Balbus, E. Balcerzan, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2002.
- Mac Aloon J.J., *Wstęp*, [w:] *Rytuał, dramat, święto, spektakl: wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J.J. Mac Aloon, tłum. K. Przyłuska-Urbanowicz, posł. W. Dudzik, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.
- Machovec M., *Šesnáct autorů českého literárního podzemi [1948–1989]*, „Literární archiv” 1991, nr 25.
- Mackiewicz P., *Sequel. O poezji Marcina Senddeckiego*, WBPiCAK, Poznań 2015.
- Magiczne zaklęcie, które wyzwala metafora*, „Współczesność” 1970, nr 18.
- Man P. de, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, tłum. A. Przybysławski, TAIWPN Universitas, Kraków 2004.
- Man P. de, *Epistemologia metafory*, [w:] tegoż, *Ideologia estetyczna*, tłum. A. Przybysławski, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000.
- Man P. de, *Liryka i nowoczesność*, tłum. A. Przybysławski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11.
- Man P. de, *Retoryka czasowości*, tłum. A. Sosnowski, [w:] *Alegoria*, red. J. Abramowska, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2003.
- Man P. de, *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York 1984.
- Manovich L., *Awangarda jako software*, tłum. I. Kurz, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 35–36.
- Marcuse H., *Człowiek jednowymiarowy. Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*, tłum. S. Konopacki, przedm. W. Gromczyński, PWN, Warszawa 1991.
- Marcuse H., *Kontrrewolucja i rewolta*, tłum. K. Biskupski, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomu czy autentyczny?*, wybór i wstęp S. Morawski, Czytelnik, Warszawa 1987.
- Marcuse H., *Versuch über die Befreiung und Gesellschaft I*, Suhrkamp, Frankfurt 1965.
- Matuszewski K., *Człowiek – eternizacja hiatusu. Szkic antropologii Georges’a Bataille’a*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Philosophica” 2007, nr 19–20.
- Mazur A., *Od sztuki krytycznej do krytyki politycznej*, <http://obieg.pl/wydarzenie/2013>.
- McKenzie J., *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, wstęp i tłum. T. Kubikowski, TAIWPN Universitas, Kraków 2011.
- Mitek A., *Jean-François Lyotarda manifest(acja) immaterialności. W stronę nowej antropologii*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, wstęp i red. M. Popczyk, TAIWPN Universitas, Kraków 2005.



- Młynárčik A. i E., *Memorandum* (1971), [w:] P. Restany, *Ailleurs: Alex Młynárčik*, Galerie Lara Vincy, Paris–Bratislava 1994.
- Morawski S., *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1985.
- Morawski S., *O końcu ery nowożytnej*, „Projekt” 1983, nr 1.
- Mościcki P., *My też mamy już przeszłość. Guy Debord i historia jako pole bitwy*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2015.
- Mościcki P., *Wydarzenie i gramatyka. Polityka sztuki w dobie kapitalizmu kognitywnego*, [w:] *Manifest Nooawangardy. Sztuka wobec kapitalizmu kognitywnego, posthumanizmu i nauk o złożoności*, Fundacja MAMMAL, Warszawa 2010.
- Nalewajk Ż., *Kubizm w poezji Mirona Białoszewskiego. Stylizacja czy diagnoza procesów poznawczych?*, „Tekstualia” 2009, nr 3.
- Neo czy pseudo. Czy mamy awangardę?* (dyskusja z udziałem Alicji Kępińskiej, Jerzego Ludwińskiego, Stefana Morawskiego, Jana Świdzińskiego, Wojciecha Cesarzskiego), „Sztuka” 1981, nr 4.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości*, TAIWPN Universitas, Kraków 2001.
- Nycz R., *Wiersz jest „jak rasa”. Juliana Przybosa poetyka oświecenia a estetyka nowoczesna*, [w:] *Stulecie Przybosa*, red. S. Balbus, E. Balcerzan, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2002.
- Nyczek T., *Poezja w teatrze studenckim*, „Dialog” 1974, nr 4.
- Orska J., *Jak być spiskowcem wśród komunardów*, „Litera” 2009, nr 3.
- Orska J., *Konrad Góra – poeta, który odmawia*, <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/konrad-gora-2/>.
- Orska J., *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*, TAIWPN Universitas, Kraków 2006.
- Orska J., *Maszyny Sosnowskiego*, <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/maszyny-sosnowskiego-2/>.
- Orska J., *O bez-źródłowości poezji. O wierszach Konrada Góry*, [w:] *Jakieś rozwiązania*, red. P. Śliwiński, WBPiCAK, Poznań 2016.
- Orska J., *O składnię wiersza polskiego*, <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/o-skladnie-wiersza-polskiego/>.
- Orska J., *„Próba całości” czy świadectwo kryzysu mowy?*, [w:] *Stulecie Przybosa*, red. S. Balbus, E. Balcerzan, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2002.
- Pawelec D., *Czytając Barańczaka*, Wydawnictwo Gnome, Katowice 1995.
- Pawelec D., *Między dyskrecją a dyspersją. Oblicza końca poezji lingwistycznej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2006, z. XIII.
- Pawelec D., *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Śląsk, Katowice 1992.



- Pawlicka U., *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, Korporacja Ha!art, Kraków 2012.
- Paz O., *Labirynt samotności*, tłum. J. Zych, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991.
- Peiper T., *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979.
- Pękała T., *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2000.
- Pietruszewska-Kobiela G., *Tygrys w cyfrowej dżungli*, [w:] B. Bodzioch-Bryła, G. Pietruszewska-Kobiela, A. Regiewicz, *Literatura – nowe media. „Homo irretitus” w kulturze literackiej XX i XXI wieku*, Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2014.
- Piotrowski P., *Kryzys awangardy czy kryzys sztuki?*, [w:] *Kryzysy w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, PWN, Warszawa 1988.
- Piotrowski P., *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011.
- Pisarski M., *Xanadu. Hipertekstowe przemiany prozy*, Korporacja Ha!art, Kraków 2013.
- Piskor S., *Spór o awangardę*, [w:] W. Paźniewski, S. Piskor, T. Sławek, A. Szuba, *Spór o poezję*, red. S. Piskor, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.
- Płuszcowski A., *a.r. Mit urzeczywistniony. Dzieje i kolekcja*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1989.
- Podgórní Ł., Pawlicka U., *Oczytygrysa (cyfrowa adaptacja U. Pawlickiej i Ł. Podgórnego)*, <http://ha.art.pl/component/content/article/28-prezentacje/poezja/2585-tytus-czyzewski-oczy-tygrysa-cyfrowa-adaptacja-urszuli-pawlickiej-i-lukasza-podgornego.html>.
- Pollakówna J., *Tytus Czyżewski*, Ruch, Warszawa 1971.
- Porczak A., *Awangarda po obiedzie*, [w:] *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, TAIWPN Universitas, Kraków 2016.
- Proudhon P.-J., *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Librairie Internationale A. Lacroix et C^o, Éditeurs, Paris 1875, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k114943t>.
- Przyboś J., *Linia i gwar Szkice*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959.
- Przyboś J., *Przedmowa do pierwszego wydania. Nowatorstwo Władysława Strzemińskiego*, [w:] W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.
- Przyboś J., *Sens poetycki*, t. 1–2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967.
- Przyboś J., *Utwory poetyckie*, t. 1, oprac. R. Skręt, przedm. J. Kwiatkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.



- Pułka T., *Pomysł na zaangażowanie*, <http://niedoczytania.pl/pomysl-na-zaangazowanie/>.
- Pustoła M., *Pomiędzy intencjami a skutkiem, czyli jak wykorzystać Santiago Sierę*, <http://www.obieg.pl/wydarzenie/2123#4>.
- Rancière J., *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa, wstęp M. Pustoła, Korporacja Ha!art, Kraków 2007.
- Rancière J., *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla, P. Mościcki, przedm. A. Żmijewski, posłowie S. Žižek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.
- Richter H., *Dadaizm: sztuka i antysztuka*, tłum. J.S. Buras, posł. W. Haftmann, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983.
- Robson M., *Estetyczne wspólnoty Jacques'a Rancière'a*, [w:] J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa, wstęp M. Pustoła, Korporacja Ha!art, Kraków 2007.
- Rodczenko A., *Przestroga*, [w:] A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, TAIWPN Universitas, Kraków 1998.
- Rojek P., *Gniew, dźwigar, przyimki*, <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/gniew-dzwigar-przymyki/>.
- Rutkowski K., *Koncepcja „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego*, [w:] tegoż, *Przeciw (w) literaturze. Esej o poezji czynnej Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Pomorze, Bydgoszcz 1987.
- Sandauer A., *Esteta czy Scyta? Albo robotnik wyobraźni (rzecz o Julianie Przybosiu)*, [w:] tegoż, *Pisma zebrane*, t. 1, Czytelnik, Warszawa 1985.
- Sandauer A., *Poezja rupieci*, [w:] tegoż, *Pisma zebrane. Studia o literaturze współczesnej*, t. 2, Czytelnik, Warszawa 1985.
- Santiago Sierra by Teresa Margolles, „Bomb” 2004, nr 86 (Winter).
- Savage J., *England's Dreaming. Sex Pistols i punk rock*, tłum. M. Marciniak, Axis Mundi, Warszawa 2013.
- Schechner R., *PAJ Distorts the Broad Spectrum*, „TDR: The Drama Review” 1989, t. 33, nr 2.
- Schiller F., *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. I. Krońska, J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1972.
- Sendecki M., *11 przypisów do „22” oraz 33 inne obiekty tekstowe*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2017.
- Sendecki M., 22, WBPiCAK, Poznań 2009.
- Sendecki M., *Farsz*, Biuro Literackie, Wrocław 2011.
- Sendecki M., *Lamety*, Biuro Literackie, Wrocław 2015.
- Sendecki M., *Parcele*, Biuro Literackie, Kraków–Warszawa, „Brulion” 1998.
- Sendecki M., *Pół*, Biuro Literackie, Wrocław 2010.



- Sendecki M., *Przedmiar robót*, Biuro Literackie, Wrocław 2014.
- Sendecki M., *Szkoci Dół*, Wydawnictwo a5, Kraków 2002.
- Sendecki M., *W*, Biuro Literackie, Stronie Śląskie 2016.
- Sendecki M., *Z wysokości: wiersze z lat 1985–90*, „Brulion”, Kraków–Warszawa 1992.
- Siemek M., *Wolność poza przymusami. Schiller a moralna i polityczna „tyrania rozumu”*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2007, nr 1(16).
- Sienkiewicz B., *Białoszewskiego obroty rzeczy i języka*, „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 3.
- Sienkiewicz B., *Między rewelacją a repetycją. Od Przybosa do Herberta*, Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka, Poznań 1999.
- Sienkiewicz B., *Poznanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, TAIWPN Universitas, Kraków 2007.
- Sienkiewicz B., *Przybós w kręgu „mieszczańskiej utopii”?*, [w:] *Przybós dzisiaj*, red. Z. Ożóg, J. Pasterski, M. Rabizo-Birek, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2016.
- Siła marginesów* [z Andrzejem Turowskim rozmawia Krzysztof Gutfrański], „Notes” 2010, nr 58.
- Simmel G., *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, [w:] tegoż, *Socjologia*, tłum. M. Łukasiewicz, wstęp S. Nowak, PWN, Warszawa 1975.
- Skrendo A., *Poezja lingwistyczna jako projekt epistemologiczny. Zerwanie, ustanowienie, zawieszenie*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2006, t. XIII.
- Skurtys J., *Podrzwne dla kanonu*, „2Miesięcznik. Pismo ludzi przełomowych”, <http://pismoludziprzelomowych.blogspot.com/p/jakub-skurtys-podrzewne-dla-kanonu.html>.
- Sławiński J., *Poezja jako „język w języku”*, [w:] tegoż, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, TAIWPN Universitas, Kraków 1998.
- Sławiński J., *Próba porządkowania doświadczeń. Nowatorskie przedsięwzięcia poezji polskiej w latach ostatnich*, [w:] *O literaturze polskiej. Materiały*, cz. III: *Programy i polemiki literackie*, wybór i oprac. H. Zaworska, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1982.
- Sławiński J., *Zanik centrali*, „Kresy” 1994, nr 2.
- Sobolewska S., *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1997.
- Soczyńska A., *Tytus Czyżewski. Malarz i poeta*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2006.
- Sokołowska J., *Warunki mojej pracy nie są w moich rękach, ale na szczęście nie są też w twoich*, [w:] *Robotnicy opuszczają miejsca pracy / Workers Leaving the Workplace*, red. J. Sokołowska, Muzeum Sztuki, Łódź 2010.



- Sosnowski A., *Dom ran*, Biuro Literackie, Wrocław 2015.
- Sosnowski A., *Jeszcze o konfucjańskim ukłonie Goethego w Cieplicach*, [w:] tegoż, *Najryzykowniej*, Biuro Literackie, Wrocław 2007.
- Sosnowski A., *Pozytywki i marienbadki (1987–2007)*, Biuro Literackie, Wrocław 2009.
- Sosnowski A., *Skarb kibica („foremki” x 5)*, [w:] tegoż, *Najryzykowniej*, Biuro Literackie, Wrocław 2011.
- Sosnowski A., *Stare śpiewki*, Biuro Literackie, Wrocław 2013.
- Sowa J., *Galeryjne mendi muszą być trendy, czyli system lewicowej mody*, „Kresy” 2009, nr 1–2.
- Sowa J., *Nieznośna uporczywość awangardy*, [w:] *Manifest Nooawangardy. Sztuka wobec kapitalizmu kognitywnego, posthumanizmu i nauk o złożoności*, Fundacja MAMMAL, Warszawa 2010.
- Sowa J., *Stosowane sztuki społeczne: od symulakrum do aktywizmu (i z powrotem?)*, <http://www.obieg.pl/teksty/1861>.
- Stala M., *Coś się skończyło, nic się nie chce zacząć*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 2.
- Stala M., *Teatr istnienia i teatr niebycia albo czy Białoszewski jest poetą metafizycznym?*, [w:] tegoż, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1997.
- Stano B., *Maszynizm Tytusa Czyżewskiego*, [w:] *Między słowem a obrazem. Rzecz o Tytusie Czyżewskim*, red. D. Wasilewska, TAIWPN Universitas, Kraków 2017.
- Stępień P., *Przedśmiertelne drgawki i remedium. O wstydzie, Heraklicie, Epikurze i zamysleniu*, „Potop. Pismo Literackie” 1991, nr 14.
- Stokfiszewski I., *„Nieobecne zgromadzenie kamieniarzy”. O tomie „Najmniej słów” Juliana Przybosia*, [w:] *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945–1989*, red. A. Kałuża, A. Świeściak, TAIWPN Universitas, Kraków 2011.
- Stokfiszewski I., *Zwrot polityczny*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.
- Szczuka M., *Artysta tworzy dzieła bezinteresownie...*, „Blok” 1924, nr 1.
- Szczuka M., *Odczuwa się w całokształcie życia...*, „Blok” 1924, nr 1.
- Sziborsky L., *Teoria estetyczna Adorna – teorią awangardy?*, „Sztuka i Filozofia” 1994, nr 8.
- Szkołut T., *Awangarda, neoawangarda, postawangarda*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1999.
- Szreder K., *Doświadczenie estetyczne, czyli o sztuce i życiu [hasło]*, [w:] *Studio eksperyment. Leksykon*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2012.



- Sztabiński G., *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2011.
- Ślepe pole sztuki [rozmowa Paula Virilia i Catherine David], „Magazyn Sztuki”, nr 15 (1997), http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/nr_15/paul%20virilio_david.htm.
- Śliwiński P., *Polityczna, niepartyjna*, „Wielogłos” 2011, nr 1(9).
- Śliwiński P., *Świat na brudno: szkice o poezji i krytyce*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2007.
- Śniecikowska B., *Haiku? Senryū? Mironū?: poezja Mirona Białoszewskiego wobec gatunków orientalnych*, „Pamiętnik Literacki” 2011, nr 3(102).
- Śniecikowska B., *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, TAIWPN Universitas, Kraków 2005.
- Świeściak A., *Awangardowa cyberpoezja?*, „Postscriptum Polonistyczne” 2014, nr 2.
- Świeściak A., *Estetyczne konteksty poezji Ryszarda Krynickiego*, [w:] *Pismo chmur. Studia i szkice o poezji Ryszarda Krynickiego*, red. P. Próchniak, Wydawnictwo EMG, Kraków 2014.
- Świrek A., *W kręgu współczesnej poezji lingwistycznej*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Zielona Góra 1985.
- Tarabukin N., *Od sztalugi do maszyny*, tłum. B. Askanas, [w:] A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, TAIWPN Universitas, Kraków 1998.
- Tarabukin N., *Plastyczność w plakacie*, tłum. J. Kaliszan, [w:] A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, TAIWPN Universitas, Kraków 1998.
- Tekstyliia. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, red. P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, Korporacja Ha!art, Kraków 2002.
- Tokarz B., *Poetyka Nowej Fali*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1990.
- Tschumi B., *Architecture and Limits*, „Artforum” 1980, nr 4.
- Turowski A., *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, TAIWPN Universitas, Kraków 2000.
- Turowski A., *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław [etc.] 1981.
- Turowski A., *W kręgu konstruktywizmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979.
- Turowski A., *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, PWN, Warszawa 1990.
- Uniłowski K., *Kukuryku! Krytyka przeciwko wspólnotom*, [w:] tegoż, *Prawo krytyki. O nowoczesnym i ponowoczesnym pojmowaniu literatury*, Uniwersytet Śląski, Wydawnictwo „FA-art”, Katowice 2013.



- Uniłowski K., *Walka o korzeń*, [w:] tegoż, *Skądinąd. Zapiski krytyczne*, Wydawnictwo „FA-art”, Bytom 1998.
- Virilio P., *Un monde surexposé Fin de l'histoire, au fin de la géographie?*, „Le Monde Diplomatique” 1997.
- Wallek-Walewski M., *Czy zmierzch awangardy?*, „Odra” 1972, nr 10.
- Walończyk J., *Poeta – pustelnik*, „Kronika” 1956, nr 17.
- Wamberg J., *Wejście w drugą naturę: technologia we wczesnym modernizmie i sztuce awangardowej*, przeł. M. Wawrzyńczak, [w:] *Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody* [katalog wystawy], koncepcja i red. nauk. katalogu A. Jach, P. Kurc-Maj, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017.
- Waśkiewicz A.K., *O poezji Juliana Przybosa*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1977.
- Wąs C., *Misreading... and Other Errors. Peter Eisenman a dekonstrukcja. Część pierwsza*, „Quart” 2011, nr 4.
- Weber M., *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*, tłum. i wstęp D. Lachowska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1994.
- Weibel P., *Post-media Condition*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid 2006.
- Welsch W., *Nasza postmodernistyczna moderna*, tłum. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiśewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998.
- Winiecka E., *Miron Białoszewski: życie jako performans*, [w:] tejże, *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012.
- Wójcik B., *Dialektyka utopii*, „Estetyka i Krytyka” 2014, nr 4(35).
- Wójtowicz E., *Sztuka w kulturze postmedialnej*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2016.
- Wright S., *W stronę leksykonu użytkowania*, tłum. Ł. Mojsak, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2013 [„format P” #9].
- Wyka K., *Czyżewski – poeta*, [w:] tegoż, *Rzecz wyobraźni*, PIW, Warszawa 1959.
- Wyka K., *Na odpust poezji*, „Życie Literackie” 1956, nr 36.
- Zawojski P., *Cyberkulturowa rewitalizacja ekonomii daru*, „Opcje” 2006, nr 3, <http://www.zawojski.com/2006/11/15/cyberkulturowa-rewitalizacja-ekonomii-daru/>.
- Zawojski P., *Cybersztuka jako awangarda naszych czasów*, [w:] *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, TAIWPN Universitas, Kraków 2016.
- Zdrodowski A., *47 lotów balonem*, Wydawnictwo Forma, Szczecin 2013.
- Zdrodowski A., *Jesień Zuzanny*, Biuro Literackie, Wrocław 2007.
- Zdrodowski A., *Przygody etc.*, Biuro Literackie, Wrocław 2005.
- Zdrodowski A., *Wiersze z wody*, <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/wiersze-z-wody/>.



Zebrało się śliny, red. P. Kaczmarek, M. Koronkiewicz, Biuro Literackie, Stronie Śląskie 2016.

Zeidler-Janiszewska A., *Słowo wstępne*, [w:] *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Instytut Sztuki, Warszawa 1994.

Żmijewski A., *Stosowane sztuki społeczne*, <https://utw.uj.edu.pl/documents/6082181/a7f451e7-eb99-4ee9-8ddc-e1f2bf984438>.

Žižek S., *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, wstęp J. Kutyla, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

Žižek S., *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.

Žižek S., *Rewolucja u bram. Pisma Lenina z roku 1917*, tłum. J. Kutyla, przedm. S. Siemakowski, Korporacja Ha!art, Kraków 2006.

Žižek S., *Wzniosły obiekt ideologii*, tłum. J. Bator i P. Dybel, wstęp P. Dybel, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.



Indeks nazwisk

- Aarseth Espen 266, 273–274, 289
Abramowska Janina 123, 300
Abriszewski Krzysztof 63, 231, 299
Acconci Vito 93–94, 309
Adorno Theodor W. 10–15, 17–19, 35, 48–49, 137, 154, 180–181, 283, 289
Agamben Giorgio 66–66, 289
Amerika Mark 267
Antonisz Julian (właśc. Antoniszczak Julian Józef) 62–63, 238
Apollinaire Guillaume 32
Appadurai Arjun 195, 289
Arystoteles 65
Ashbery John 162, 186–189, 198, 200
Askanas Barbara 40, 306
Austin John Langshaw 88, 185
- Bakke Monika 72, 289
Balbus Stanisław 24, 36, 300–301
Balcerzan Edward 24, 36, 41, 45–46, 133, 289, 300–301
Baluch Alicja 270, 293
Banasiak Bogdan 59, 73, 82, 210, 212, 289, 293–295
Banasiak Jakub 164–165
Barad Karen 66–67, 289
Barańczak Stanisław 20, 80–81, 99, 100, 106, 108, 110, 116, 131–152, 212, 284, 286–287, 290–292, 301–302
Barcz Anna 275–276, 290
Bardot Brigitte 191
Barthes Roland 115, 128–129, 213, 218–219, 290
- Bataille Georges 65, 182, 193, 205–206, 226–227, 290, 300
Bator Joanna 86, 308
Battcock Gregory 127, 295
Baudelaire Charles 25, 180–182, 191, 193–194, 290
Baudrillard Jean 202, 210
Bauman Zygmunt 160–161, 290
Bąk Tomasz 246
Beaucamp Evode 153, 290
Beck Ulrich 12, 299
Beckmann Max 112
Bednarek Joanna 58, 64–67, 69, 203, 276, 289, 292–293
Bem Cezary 224
Bendyk Edwin 156, 166, 243–244, 247, 298
Benjamin Walter 22, 28, 180–182, 187, 210, 286, 290–291
Bentham Jeremy 279
Bereś Jerzy 130
Bereza Henryk 195, 293
Beuys Joseph 93, 115
Bey Hakim 120, 148, 284, 291
Białkowski Łukasz 82, 165, 242, 244, 265, 291
Białoszewski Miron 20–21, 75–96, 126, 130, 284–285, 287, 290–292, 297, 301, 303–307
Biedrzycki Miłosz 144, 291
Bieniasz Maciej 117
Bieńczyk Marek 17, 160, 189, 300
Bieńkowski Zbigniew 182, 290



- Bieszczad Lilianna 151, 291, 297, 302, 308
Bishop Claire 131–132, 136, 145, 150, 243–246, 291, 299
Biskupski Krzysztof 18, 113, 118, 185, 300
Blake William 182, 290
Blanchot Maurice 82, 212, 245, 263
Blatny Ivan 250
Błoński Jan 102, 106, 141, 291
Bodzioch-Bryła Bogusława 280, 302
Bogucki Janusz 152, 291
Bojadziejewa Iwona 120, 148, 291
Bolecki Włodzimierz 80, 148, 291
Bondy Egon 249–251, 253–255
Bony Oscar 132
Borg Eliza 44, 292
Borowski Mateusz 127, 210, 294
Borowski Wiesław 168
Borowski Włodzimierz 115, 136
Bourdieu Pierre 25, 291
Bourriaud Nicolas 242–244, 265, 275, 279, 291
Braidotti Rosi 66, 69, 292
Bratkowski Piotr 225, 292
Brecht George 94
Brel Jacques 191
Breton André 208, 251
Bromboszcz Roman 173–174
Broniewski Władysław 238
Brontë Emily 182, 290
Broodthaers Marcel 275
Bryson Norman 72, 282
Brzękowski Jan 22
Brzozowski Stanisław 106
Brzóstowicz-Klajn Monika 287
Buchloh Benjamin 180, 292
Budrecki Lech 44, 153, 292
Buras Jacek Stanisław 61, 303
Bürger Peter 17–18, 35, 39–40, 46, 48–49, 93, 104, 106, 109, 153–155, 171, 179–181, 186–187, 189, 192, 242, 283–284, 292
Burkot Stanisław 87, 292
Burska Lidia 98, 119, 137, 141, 292
Cage John 93
Caillois Roger 88
Călinescu Matei 101, 103, 292
Camfield William A. 32, 292
Camus Albert 200, 202
Canetti Elias 44, 292
Car Anna 253
Carnevale Graciela 132
Carson Benjamin S. 209
Cecko Marcin 168
Certeau Michel de 122, 202, 292
Cesarski Wojciech 153, 301
Cézanne Paul 17
Charbonnier Georges 209, 294
Chesterton Gilbert Keith 200, 202
Chlebniów Wielimir 57, 80, 85, 292
Chmielewska Katarzyna 77, 292
Chmielewski Adam 45, 308
Chrystus 147, 228
Chwistek Leon 267
Cieślak-Sokołowski Tomasz 152, 292
Coen Ethan 200, 202
Coen Joel 200, 202
Crary Jonathan 262, 292
Craven Artur 117, 120–121
Crow Thomas E. 275, 292
Cyranowicz Maria 168–169
Czartoryska Urszula 154, 297
Czerni Krystyna 117, 293
Czerwiński Kazimierz 58, 293
Czużak Nikola (właśc. Nasimowicz) 38
Czyż Stanisław 22
Czyżewski Tytus 20–22, 57–74, 265–281, 286–287, 293, 297–298, 302, 304–305, 307
Dali Salvador 252
Darwin Charles 58, 293
David Catherine 203, 306
Dawicki Oskar 156, 166, 243–244, 247, 298
Dąbrowska Maria 30
Dąbrowski Tadeusz 169
Debord Guy 91–92, 95, 101, 104, 107, 113, 129, 139–140, 145, 150–151, 225, 241, 293, 301
Debray Régis 202
Delacroix Eugène 52–54



- Deleuze Gilles 58–59, 69–70, 73, 178, 195, 203, 210, 245, 262, 276, 285, 290, 293
- Derra Aleksandra 231, 299
- Derrida Jacques 92, 178, 195, 293
- Diederichsen Diedrich 180, 258, 294
- Diski Jenny 98, 294
- Disney Walt 234
- Domańska Ewa 58, 276, 294
- Donne John 84
- Duchamp Marcel 16, 20, 32, 61, 115, 126, 213–215, 219, 258
- Dudzik Wojciech 89, 300
- Durkheim Émile 79, 294
- Dutkiewicz Rafał 255
- Dybczak Krzysztof 145, 294
- Dybel Paweł 86, 308
- Dymińska Dominika 246
- Dziamski Grzegorz 17, 93–95, 154, 156, 175, 289–290, 294–295
- Effenberger Vratislav 250, 298
- Eisenman Peter 195, 204–205, 294, 299, 307
- Engelking Leszek 182, 250–251, 290, 294, 297
- Epikur 212, 305
- Falk Feliks 106
- Falka Stan 131, 144
- Farocki Harun 262, 294
- Fedewicz Maria B. 181, 294
- Feuerbach Ludwig 138
- Firbank Ronald 191
- Flaubert Gustave 222
- Foks Dariusz 193, 296
- Ford Mark 197
- Foster Hal 127, 210, 219, 222, 294
- Foucault Michel 14, 44, 82, 84–85, 196, 202, 212, 232, 262, 279, 285, 294–295
- Freud Sigmund 82, 178
- Friedrich Hugo 187
- Gainsbourg Serge 191
- Gajewska Agnieszka 64, 93, 289, 292, 294
- Gajewski Henryk 93, 294
- Gałęcki Jerzy 10, 296
- Gan Aleksy 45, 295
- Gazda Grzegorz 88, 296
- Gdula Maciej 121, 299
- Genet Jean 182, 290
- Gibson William 240
- Giddens Anthony 12, 299
- Giełżyńska Katarzyna 174
- Gleń Adrian 124, 287, 292, 295
- Głosowicz Monika 211, 295
- Głowiński Michał 79, 295
- Goethe Johann Wolfgang 194
- Goffman Erving 88
- Gombrowicz Witold 77, 91, 292
- Góra Konrad 22, 235, 241–264, 284, 286, 295, 298, 301
- Grabska-Wallis Elżbieta 32, 295
- Grądział-Wójcik Joanna 288
- Greenberg Clement 16–17, 30–31, 127, 263
- Gromczyński Wiesław 140, 300
- Groys Boris 19, 38, 47, 295
- Grzywacz Zbysław 117
- Guattari Félix 59–59, 63, 69–70, 178, 195, 203, 245, 277, 285, 290, 293
- Guczalska Katarzyna 11, 295
- Gutfranski Krzysztof 241, 304
- Gutorow Jacek 157–158
- Guze Joanna 194, 290
- Haake Michał 58
- Habermas Jürgen 12, 65, 295
- Haftmann Werner 61, 303
- Hamilton Richard 219, 234
- Haraway Donna 32
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich 9, 11, 13–14, 49, 71–72, 138, 148, 152, 154, 161, 227, 290, 295, 312
- Heidegger Martin 65
- Heraklit 212, 305
- Herbert Zbigniew 38, 283
- Herer Michał 58, 262, 276, 293
- Herzog Werner 237–238
- Higgins Dick 95
- Hitchcock Alfred 279
- Hockney David 219
- Hoffmann Krzysztof 87, 296
- Hölderlin Friedrich 11, 180–181



- Honet Roman 169
Hübner Irena 88, 296
Huyghe Pierre 279
Hynek Karel 350
- Illich Ivan 98
Iwaszkiewicz Jarosław 183, 297
- Jach Aleksandra 60, 307
Jackson Michael 45
Jakobson Roman 214
Jameson Fredric 202–203, 295
Jameson William 210
Janiak Kamila 21–22, 225–240, 284,
286, 288, 295–296
Janicka Krystyna 61, 296
Jankowicz Grzegorz 159, 193, 296
Jarniewicz Jerzy 93, 98, 195, 293–294,
296
Jasieński Bruno 65
Jauss Hans Robert 187
Jaworski Stanisław 24, 44, 296, 302
Jencks Charles 163
Jeunet Jean-Pierre 239
- Kac Eduardo 173
Kaczmarzski Paweł 226, 308
Kafka Franz 182, 262, 290
Kaliszan Jerzy 41, 306
Kałuża Anna 32, 162–163, 170, 183, 198,
200, 213, 246, 265–266, 275, 296, 305
Kamińska Aneta 174
Kandinsky Wassily 18
Kant Immanuel 9–10, 13–14, 16–17, 31,
65, 119, 161, 283, 296
Kantor Tadeusz 100, 115, 130, 136, 144
Kapela Jaś 246
Kaprow Allan 88
Karasek Krzysztof 62, 293
Karłowski Jan 120, 148, 291
Karpowicz Agnieszka 87, 90, 295
Karpowicz Tymoteusz 22, 81, 307
Kasajew Leon 123
Kasprzak Michał 167–169, 296–297
Kasztelowicz Stanisław 112, 297
Kaszubski Tomasz 195, 293
Kępińska Alicja 154, 297
Kierkegaard Søren 178, 173–184, 226, 297
- Kieślowski Krzysztof 106
Kirchner Hanna 89, 297
Kita-Huber Jadwiga 18, 35, 104, 154,
179, 242, 292, 299
Klein Julius Leopold 182
Kluba Agnieszka 24, 133, 297
Kluszczyński Ryszard W. 153–156, 171,
297
Knížak Milan 136
Kocjan Krzysztof 263
Kolář Jiří 249–254, 263, 297
Kołakowski Leszek 141
Komendant Tadeusz 82, 103, 120, 124,
126, 128, 212, 294–295, 297
Konieczny Jacek 12, 299
Konopacki Stanisław 140, 300
Konstrat Bartosz 169
Koons Jeff 220
Kopacki Andrzej 179, 210, 291
Kopciński Jacek 83, 297
Kopyt Szczepan 168–169, 173, 246
Kornhuser Jakub 60, 87, 100, 287,
296–297
Kornhauser Julian 20, 99–100, 102,
104–106, 109–112, 114–130, 138,
147, 284–287, 292, 295–299, 307
Koronkiewicz Marta 226, 244, 298, 308
Kotowska Maria 45, 295
Kozak Piotr 19, 38, 295
Kozicka Dorota 170, 298
Kozioł Paweł 259, 298
Krajewski Marek 259, 298
Král Petr 250, 298
Krauss Rosalind E. 128, 213–214, 219,
224, 298
Kronhold Jerzy 130
Krońska Irena 10, 77, 303
Kropiwnicki Maciej 32, 49, 160, 222,
303
Krostova Zita 131
Kruczonych Aleksiej 61
Kruszyński Zbigniew 115, 213, 290
Krynicky Ryszard 116, 130, 144, 147–
150, 152, 206, 292, 306
Kryszak Janusz 61, 293
Krzemieniowa Krystyna 12–13, 48, 137,
289
Krzemień-Ojak Sław 13, 137, 289



- Kubicki Roman 307
Kubikowski Tomasz 89, 300
Kujawa Dawid 189, 198, 200–201, 250, 298
Kulik Zofia 130
Kunda Bogusław S. 106, 298
Kurant Agnieszka 156, 166, 243–244, 247, 298
Kurc-Maj Paulina 60, 307
Kurek Jalu 22
Kuryluk Ewa 79, 298
Kurz Iwona 171, 267, 300
Kutyla Julian 14, 76, 167, 246, 303, 308
Kwaterko Mateusz 95, 113, 139, 293
Kwiatkowska Agnieszka 288
Kwiatkowski Jerzy 36, 38–39, 41, 43, 45, 49, 99, 106–107, 298, 302
- Lacan Jacques 45, 76, 308
Lach-Lachowicz Natalia 136
Lachowska Dorota 79, 307
Lamarck Jean-Baptiste de 58, 293
Landman Adam 10–11, 295–296
Larek Michał 125, 299
Lash Scott 12, 299
Latour Bruno 63, 121, 230–231, 299
Lefèvre Wolfgang 117
Legeżyńska Anna 41, 289
Lenin Władimir (właśc. Uljanow) 167, 309
Leszin Jerzy 298
Leszkowicz Paweł 170
Leśmian Bolesław 81, 307
Lévi-Strauss Claude 58, 299
Lewin Kurt 94
Libera Zbigniew 168
Libeskind Daniel 204, 299
Lindner Burkhardt 18, 192, 299
Lipiński Filip 180, 299
Lipski Jan Józef 57, 79, 299
Lipszyc Adam 168–169, 179, 210, 291
Lord Albert Bates 88
Lorenc Iwona 10, 299
Lowry Malcolm 216
Ludwiński Jerzy 153, 299, 301
Lutkiewicz Przemysław 257
Lyotard Jean-François 17, 160–163, 189, 282, 299–300
- Łapiński Zdzisław 38, 300
Łukasiewicz Małgorzata 12, 79, 295, 304
- MacAloon John J. 89, 300
Machovec Martin 250, 253, 293, 300
Mackiewicz Paweł 212, 300
MacLeish Archibald 178
Magritte René 268–269
Majakowski Władimir 84
Majcherek Janusz 79, 295
Malewicz Kazimierz 18, 57, 80
Mallarmé Stéphane 26, 127, 187–188
Malraux André 117
Man Paul de 123, 179, 181, 184–185, 187–188, 294
Mannheim Karl 80
Manovich Lev 171–173, 266–267, 300
Marciniak Marta 225, 303
Marcuse Herbert 18, 98, 113, 118, 120, 122–123, 129, 139–140, 185–186, 284, 300
Marecki Piotr 158, 306
Margolles Teresa 257, 303
Markowski Michał Paweł 160, 299
Marks Karl 79, 98, 110, 123, 129, 132, 138–139, 152, 242, 246, 254, 258, 262
Mathews Harry 195, 197, 293
Matuszyn Michaił 61
Matusiak Wojciech 257
Matuszewski Andrzej 136, 144, 146
Matuszewski Krzysztof 210, 227, 293, 300
Mazur Andrzej 165, 300
McKenzie Jon 89, 92, 300
McLuhan Marshall 98
Melecki Maciej 161–162
Meyer Leonard B. 161
Michelet Jules 182, 290
Mielcarek Eugeniusz 298
Miłobędzka Krystyna 22, 81, 307
Mirkowicz Tomasz 195, 293
Mitek Alina 161, 300
Młynárčik Alex 131, 144–145, 301
Moczulski Leszek Aleksander 106, 130
Mojsak Łukasz 9, 266, 307
Mondrian Piet 23
Morawski Stefan 18, 93, 97–98, 104, 113, 118, 153, 185, 300–301
Mościcki Paweł 14, 66, 90, 150, 167, 246, 289, 301, 303



- Mozart Wolfgang Amadeus 178, 183–184
Mroziewicz Krzysztof 298
Mueller Joanna 168
- Nalewajk Żaneta 87, 301
Nałkowska Zofia 30
Nezval Vítězslav 250
Nietzsche Friedrich Wilhelm 187, 226, 300
Norwid Cyprian Kamil 30, 223
Nowak Andrzej 156, 166, 243–244, 247, 298
Nowak Stefan 79, 304
Nowicki Światosław Florian 11, 72, 295
Nycz Ryszard 54, 79, 87, 160, 211, 295, 299, 301
Nyczek Tadeusz 106, 301
- Onak Leszek 173, 174, 266, 296
Orska Joanna 23, 35–36, 45, 100, 157–159, 183, 190, 242, 245, 263, 297, 301
Ortega y Gasset José 44
Owens Craig 210
Ożóg Maciej 44, 156, 287, 304
- Pascal Blaise 237
Pasewicz Edward 169
Pasterski Janusz 44, 62, 287, 304
Pawelec Dariusz 133, 147, 301
Pawlicka Urszula 20, 22, 172, 266–267, 270–272, 278–280, 286, 302
Paz Octavio 227, 302
Paźniewski Włodzimierz 100, 136, 302
Peiper Tadeusz 22–25, 29, 33, 36–37, 44, 98, 100–101, 109–110, 116, 259, 296, 302
Perec Georges 200, 207
Pertek Grzegorz 287
Pękala Teresa 155, 174, 302
Picabia Francis 32, 59, 60–61, 63, 292
Picasso Pablo 191
Pichois Claude 182, 290
Pieniążek Paweł 73, 178, 245, 293
Pietrek Kira 226
Pietruszewska-Kobiela Grażyna 279–280, 302
Piłsudski Józef 39
- Piotrowska-Grot Magdalena 244, 266–267, 296
Piotrowski Piotr 115–117, 132, 142, 145, 175, 302
Pióro Tadeusz 195, 293
Pirroni Marc 225
Pisarski Mariusz 266, 289, 302
Piskor Stanisław 100, 136, 302
Platon 120, 193
Płauszewski Andrzej 27, 51, 302
Płaza Maciej 98, 203, 294–295
Płuciennik Jarosław 88, 296
Podgórní Łukasz 20, 22, 173–174, 266–268, 270–281, 286, 302
Pollakówna Joanna 57, 302
Pomorski Adam 85, 292
Popczyk Maria 161, 300
Porczak Antoni 172, 302
Pound Ezra 198
Prince Richard 274–275, 280
Prokopiuk Jerzy 10, 77, 303
Proudhon Pierre-Joseph 226, 302
Proust Marcel 182, 187, 200, 290, 300
Próchniak Paweł 150, 306
Przyboś Julian 20–21, 23–56, 284–285, 287, 289, 297, 299, 301–305, 307
Przybyłowska Maria 44, 293
Przybyłowski Artur 187, 300
Przyłuska-Urbanowicz Katarzyna 89, 300
Przymuszała Beata 287
Pucek Zbigniew 195, 289
Puldzian Płucienniczak Piotr 173–174
Pułka Tomasz 169, 303
Pustoła Magdalena (Magda) 32, 49, 165, 222, 303
Puszkina Aleksandr 61
Pynchon Thomas 239–240
- Queneau Raymond 197, 207, 209, 294
- Rabizo-Birek Magdalena 44, 287, 304
Rajewska Ewa 288
Rajkowska Joanna 242
Rancière Jacques 10, 13–16, 22, 31–32, 49–50, 132, 160–161, 166, 211, 222, 244–246, 253, 283–285, 303
Ratajczak Mikołaj 180, 258, 262, 294



- Ray Man 213
Regiewicz Adam 280, 302
Restany Pierre 145, 301
Richter Hans 61, 303
Rilke Rainer Maria 187, 300
Rimbaud Arthur 26, 188, 225
Robson Mark 14, 303
Rockhill Gabriel 246
Rodczenko Aleksandr 18, 44–46, 80, 303
Rojek Przemysław 259, 303
Ronduda Ryszard 166, 243–244, 247, 298
Rosołowicz Jerzy 136, 144, 146
Rotten Johny 225
Rousseau Jean-Jacques 187, 300
Roussel Raymond 162, 196–197, 200, 203, 205, 286, 294
Różewicz Tadeusz 117, 126, 129, 190
Rutkowski Krzysztof 87–88, 303

Sade Donatien-Alphonse-François de 182, 290
Sandauer Artur 36, 39, 41, 43, 80–81, 86, 93, 303
Sartre Jean-Paul 193
Savage Jon 225, 227, 233, 240, 303
Schechner Richard 88, 303
Schiller Friedrich 10–11, 13–16, 77–79, 82, 283, 285, 292, 295, 303–304
Schreiber Paweł 268, 289
Schulz Bruno 266, 296
Schwitter Kurt 87–88, 296
Sendecki Marcin 21–22, 209–224, 284, 287, 300, 303–304
Sendyka Roma 211, 295
Siemek Jerzy 11, 304
Sienkiewicz Barbara 23, 33, 37–38, 44, 48, 54, 81, 87, 296, 304
Sierakowski Sławomir 167, 308
Sierra Santiago 257, 303
Sikora Dorota 266, 289
Simmel Georg 79, 304
Simon Janek 156, 166, 243–244, 247, 298
Sinclair Izaak von 11
Siwczyk Krzysztof 161–162
Skąpska Barbara 117
Skrendo Andrzej 133, 304

Skręt Rościśław 41, 54, 302
Skurtys Jakub 259, 304
Skwara Marek 115, 213, 290
Sławek Tadeusz 100, 136, 302
Sławiński Janusz 36, 80, 133, 157, 304
Słowacki Juliusz 235
Smith Patti 225
Sobczyk Marek 234
Sobocki Leszek 117
Sobolewska Anna 78, 87, 304
Soczyńska Agata 58, 304
Sokołowska Joanna 180, 258, 252, 294, 304
Sollers Philippe 92
Sommer Piotr 195, 293
Sosnowski Andrzej 21–22, 123, 161–162, 177–194, 195, 198, 200, 202, 220–221, 293, 284, 286, 293, 296, 300–301, 305
Sowa Jan 32, 49, 160, 161, 165, 167, 170, 222, 303, 305
Sowiński Grzegorz 11, 295
Spinoza Baruch 69
Stachura Edward 87, 303
Stala Marian 79, 157, 305
Stalin Josif (właśc. Josif Dżugaszliwi) 19, 38, 242, 295
Staniszewski Jacek 131, 243, 291
Stano Bernadeta 63, 305
Steinsberg Aniela 58, 299
Stella Frank 127
Stępień Paweł 212, 305
Stokfiszewski Igor 32, 158–159, 167–170, 242, 305–306
Strzemiński Władysław 23, 28–29, 38, 302
Sugiera Małgorzata 127, 210, 294
Suszek Ewelina 244, 266, 286, 291
Sylvain Sil 227
Szacki Jerzy 79, 294
Szczepan-Wojnarska Anna M. 211, 295
Szczuka Mieczysław 27, 305
Sziborsky Lucia 181, 305
Szkolūt Tadeusz 155, 305
Szreder Kuba 16, 305
Sztabiński Grzegorz 101, 112, 306
Szuba Andrzej 100, 128, 136, 213, 299, 302
Szymborska Wisława 232



Śliwiński Piotr 157, 211, 242, 245, 287–288, 301, 306

Śniecikowska Beata 72, 79, 306

Śpik-Dziamka Maria 17, 295

Świdziński Jan 153, 301

Świeściak Alina 32, 150, 174, 244, 266, 291, 305

Świetlicki Marcin 216

Świrek Anna 133, 306

Šalamun Tomaž 100

Tabaczyński Michał 266, 289

Tarabukin Nikołaj 40, 43, 45, 306

Teige Karel 250

Thiel-Jańczuk Katarzyna 122, 292

Tischner Józef 11, 295

Tokarz Bożena 98, 115, 117, 306

Tołstoj Lew 30

Trier Lars von 236, 238

Tschumi Bernard 195, 205–207, 306

Tuan Yi-Fu 202

Turner Victor 88

Turowski Andrzej 18–19, 27, 32, 39–41, 45, 57, 59–62, 79–80, 85, 137, 241, 243, 284–285, 295, 303–304, 306

Uniłowski Krzysztof 157, 169, 306–307

Valéry Paul 30

Villon François 197

Virilio Paul 195, 202–204, 207, 307

Waldman Anne 198

Wallace Alfred Russel 58, 293

Wallek-Walewski Marian 153, 307

Walończyk Jan 87, 307

Waltoś Jacek 117

Wamberg Jacob 60, 307

Warhol Andy 28

Wasilewska Anna 195, 209, 293–294

Wasilewska Diana 276, 305

Wasilkowska Ola 156, 166, 243–244, 247, 298

Waśkiewicz Andrzej Krzysztof 42, 61, 293, 307

Wawrzyńczak Marcin 60, 307

Wayda Fryderyka 17, 289

Wązyk Adam 22

Wąs Cezary 205, 307

Weber Max 79, 307

Weibel Peter 267, 307

Welsch Wolfgang 163, 307

Westwood Vivienne 225

Węclawski Tomasz 11, 295

Wichrowska Anna 211, 295

Wilczyński Grzegorz 196, 294

Wildstein Bronisław 242

Wilkoszewska Krystyna 18, 35, 104, 154, 242, 292, 299

Williams William Carlos 178

Winiecka Elżbieta 81–82, 87–88, 307

Wirpsza Witold 117

Witkacy (właśc. Witkiewicz Stanisław Ignacy) 65, 100

Witkowska Ilona 226

Witkowski Michał 158, 306

Wodiczko Krzysztof 100, 115, 130, 136, 144

Wodzyńska-Walicka Maria 182, 290

Wojaczek Rafał 255

Wojciechowski Jan S. 93, 294

Wolman Gil J. 150, 293

Wordsworth William 180

Wojnarowski Jakub 266, 296

Wójcik Bartosz 13, 307

Wójcik Julita 165, 242

Wójtowicz Ewa 267, 307

Wright Stephen 9, 20, 266, 279, 281, 284, 307

Wyka Kazimierz 57, 87, 307

Wysłouch Seweryna 115, 213, 290

Yeats William Butler 180

Zadura Bohdan 126, 186

Zagajewski Adam 99–101, 104–105, 110, 113–114, 116, 119, 138, 307

Zajączkowski Ananiasz 58, 299

Zawadzki Andrzej 25, 291

Zawojski Piotr 156, 171–172, 281, 307

Zaworska Helena 80, 304

Zdrodowski Adam 21–22, 161–162, 195–208, 284, 286–288, 298, 307

Zeidler-Janiszewska Anna 154, 163, 307–308



Zieliński Bogusław 287
Zwilling Jakob 11
Zych Jan 227, 302
Zychowicz Jacek 262, 294

Żmijewski Artur 14, 156, 164–167, 170,
243, 303, 308
Żukowski Dariusz 262, 292
Žižek Slavoj 14, 45, 53, 65, 76, 86, 167,
246, 303, 308



Redaktor prowadzący
Mirosław Ruszkiewicz

Adiustacja
Zespół

Korekta
Dorota Powieśnik

Skład i łamanie
Paweł Powolny

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków
tel. 12-663-23-80, tel./fax 12-663-23-83

